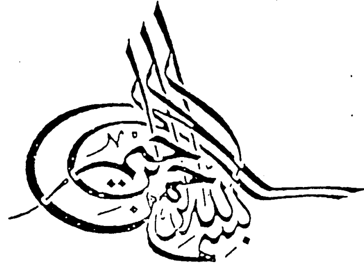
نقد القصة في مصر

١٨٨٨ ـ ١٩٨٠م



نقد القصة فى مصر

١٨٨٨ ـ ١٩٨٠م

د. إبراهيم عوض

١٤١٨هـ ـ ١٩٩٨م

مكتبة زهراء الشرق

١١٦ محمد فريد ـ القاهرة

هذه الدراسة هى ترجمة لرسالتى التى حصلت بها
علـى درجـة الدكتوريـة مـن جامعة أوكسفـــورد
عـام ١٩٨٢م ، مـع بعـض التـصـرف الطفيـف

مقدمــــة

لقد استقرت القصة الآن فى تربة الأدب العربى ، ومع ذلك فإن تاريخها فى هذا الأدب أقصر منه فى الآداب الغربية ، إذ إننا لا نستطيع تتبعها فى أدبنا إلى أبعد من أواخر القرن الماضى . وقد ترتب على هذا أمران : الأول هو أن النقد القصصى ، بالمقارنة بالنقد الخاص بالشعر ، ضئيل الحجم . والثانى هو أن هذا النقد لا يزال بحاجة إلى من يستكشفه ويكتب تاريخه على نحو يبيّن ما قطعه من أشواط وما حققه من تطور ، إذ ليس هناك فى حدود علمى إلا بحث واحد اضطلع بهذا العبء هو « نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصر » للدكتور أحمد إبراهيم الهوارى ، الذى يغطى الفترة من ١٨٨٠ إلى ١٩٥٠ والذى يقوم منهجه على عرض اتجاهات النقد القصصى المختلفة من تقليدى ورومانسى وواقعى . أما البحث الحالى فإنه يختلف عن بحث د. الهوارى من ناحيتين : أولاهما أنه لا يقف عند سنة ١٩٥٠ بل يستمر حتى ١٩٨٠ ليشمل مسيرة النقد القصصى فى مصر كلها . وثانيتهما أن المنهج المتبع فيه هو منهج تاريخى ، فقد قسّمْتُ الفترة التى يغطيها هذا البحث والتى تبلغ نحو المائة عام إلى ثلاث مراحل ، مناقشاً فى كل مرحلة القضايا الهامة المتعلقة بفن القصة بعامة ، وكذلك الجوانب الفنية لهذا الفن تفصيلاً . وتمتد المرحلة الأولى إلى سنة ١٩١٩ ، وكان النقد القصصى فيها لا يزال فى طفولته ، والمادة النقدية يغلب عليها القِصر وبدائية المعالجة والاهتمام الزائد بموضوع القصة وأسلوبها . كما كان النقاد يحاولون أن ينقلوا المفاهيم المتعلقة بفن القصة وأن يترجموا

مصطلحاته . أما المرحلة الثانية فتبدأ من سنة ١٩١٩ وتستمر إلى ١٩٥٢ ، وقد أصبحت حركة النقد القصصى فيها أنشط ، إذ ظهر نقاد أمثال محمود تيمور وإبراهيم المازنى ود. هيكل ود. زكى مبارك وعباس العقاد وسيد قطب ومحمد مندور وأبو حديد ، وغيرهم كثير . كذلك أضحى النقد القصصى نفسه أشمل وأكثر انتظاماً ، وصارت معالجة قضاياه أنضج . كما ثارت قضايا جديدة تناولها النقاد بالبحث والمناقشة، مثل قضية « اللون المحلى » و « تخلف القصة المصرية ». ثم تأتى المرحلة الثالثة التى تبدأ من سنة ١٩٥٢ وتستمر حتى أول الثمانينات ، وتتميز بكثرة الكتب التى تعالج النقد القصصى وقضاياه . وهى ظاهرة جديدة ، إذ لم يسبق أن ظهر فى المرحلة السابقة فى حدود علمى إلا كتاب واحد كامل فى هذا الصدد هو « فن القصص » لمحمود تيمور . كما أنها تتميز ببروز التيار اليسارى فى النقد عموماً وفى نقد القصة على وجه الخصوص لفترة ليست بالقصيرة .

ولقد حاولتُ فى هذه الدراسة أن أقيم توازناً بين وظيفة المؤرخ ومهمة الناقد ، وأعطيت الفرصة للنقاد للتحدث إلى القارئ مباشرة ، وقابلت بين آراء بعضهم وبعض من جهة ، وحرصت من جهة ثانية على تحليل ما استشهدت به من نصوص وكذلك نقده وتفسيره .

هذا ، وإن الخلاف بين دراستى هذه ودراسة د. الهوارى لا يقتصر على اختلاف المنهج ، بل يتعدّى ذلك إلى أننى قد تناولت فى هذا البحث موضوعات لم يتناولها هو ، مثل « مكانة القصة » فى المرحلتين

الأُولَيَيْن ، ومثل الفصل الخاص بـ « المصطلحات النقدية » فى كل مرحلة من المراحل الثلاث . كما أن قضايا مثل « اللون المحلى أو المصرية » فى المرحلة الثانية و « الجنس والقصة » و « الرمز فى القصة » فى المرحلة الثالثة لم يناقشها د. الهوارى ، فضلاً عن أننى قمت بتحليل ما أسهم به نقاد لم يتناولهم هو فى بحثه ، مثل د. زكى مبارك وسيد قطب ومحمود تيمور وفؤاد دوارة ود. على الراعى وأحمد محمد عطية .

المرحلة الأولى (١٨٨٨ - ١٩١٩)

تمهيد

كان الأدب المصرى الحديث قد أخذ يزدهر منذ حوالَىْ منتصف القرن الماضى ، وذلك بفضل ما افتُتِح إلى جانب الأزهر من مدارس ومدارس عليا وبفضل حركة الترجمة من اللغات الأوربية ونشاط الصحافة ونشر ذخائر التراث العربى (١) . كما أخذ الشعر يتخلص من القيود التى ورثها عن العصر العثمانى موجهاً قدراً أكبر من الاهتمام إلى المضمون ، ومحاولاً أن يقتفى نماذج الأدب العباسى وأن يبتعد عن الإحالة . والشىء ذاته قد حدث للنثر (٢) .

أما بالنسبة للنقد الأدبى فيقول د. شوقى ضيف إنه كان جامداً لا حياة فيه ولا روح ، قائماً فقط على النحو والصرف والعَروض والبلاغة ، وإن الكتاب الرئيسى آنذاك كان هو « الوسيلة الأدبية » للمرصفى (٣) . وهذا الحكم قد يصدق على النقد التطبيقى للشعر ولكن إلى حدٍّ ، فصحيح أن صاحب « الوسيلة » مثلاً كان يعتمد فى حكمه على الشعر على المقاييس السالفة الذكر ، بيد أن من الجَوْر وصف نقده بالجفاف ،

---

١ - محمود غنيم / حفنى ناصف / أعلام العرب (العدد ٤٧) / ص ٢٣ ، ٣١ .

٢ - جرجى زيدان / تاريخ آداب اللغة العربية / مطبعة الهلال / ١٩١٤ / جـ ٤ / ص ٢٢٦ - ٢٢٧ ، ٢٦٩ - ٢٧٠ .

٣ - د. شوقى ضيف / شوقى شاعر العصر الحديث / دار المعارف / القاهرة / ط٢ / ١٩٥٧ / ص ٩٨ .

إذ إنه يدل على ذوق رقيق وتحليل ذكى . كذلك فإن المرصفى فى هذا الكتاب يدعو إلى التعبير السهل الرقيق (١). وقد ألح على هذه القيمة الأسلوبية بعض نقاد هذه الفترة ، وبخاصة هؤلاء الذين مارسوا النقد القصصى . فرفاعة الطهطاوى مثلاً كان يرى أن البلاغة الصحيحة هى ما تفهمه العامة وترضاه الخاصة ، كما كان يؤمن أن اكتساب مثل هذا الأسلوب لا يتم إلا عن طريق قراءة الروائع الأدبية وأن دراسة البلاغة وحدها إنما تُكْسب الإنسان المعرفة لا الموهبة (٢) . كذلك كان من رأى الطهطاوى أن تؤلف الكتب العقلية والنقلية بعبارة أدبية جميلة حتى يجد فيها القارئ الفائدة والمتعة فى آن (٣) . وكان كثير من نقاد هذه الفترة يؤكدون أن القصة ينبغى أن يتحقق فيها هذان الاعتباران كما سنرى بعد . أما جرجى زيدان فإنه يفصّل القول فى موضوع الأسلوب ، الذى لا يقتصر عنده على مجرد استعمال اللغة بل يشمل كيفية ترتيب الحوادث ، والجزئيات التى تتألف منها هذه الحوادث ، والفقرات ، والعبارات (٤). ورغم أن زيدان هنا لا يحدد نوعاً معيناً من الكتابة فإن

---

١ ـ حسين المرصفى / الوسيلة الأدبية / مطابع المدارس الملكية / القاهرة / ١٢٨٩هـ/ ص ١٦٣ ، ١٦٧ .

٢ ـ د. أحمد أحمد بدوى / رفاعة الطهطاوى / لجنة البيان العربى / القاهرة / ط٢ / ١٩٥٩ / ص ٢٥٧ .

٣ ـ المرجع السابق / ص ٢٥٨ .

٤ ـ مختارات جرجى زيدان / مطبعة الهلال / القاهرة / ١٩٣٧ / ص ١٦٣ - ١٦٥ .

المقصود ، فيما يبدو ، هو الكتابة التاريخية . أيًا ما يكن الأمر فكلامه عن ترتيب الحوادث وترتيب جزئياتها ... إلخ يمكن أن ينطبق على الأعمال القصصية ، وبخاصة الجانب السردى منها . إنما الذى يلفت النظر فى كلامه عن الأسلوب هو إلحاحه على أهمية الموهبة أو (كما يقول) «ذوق الكاتب الخاص» ، وهو ما لا يُنال بالدراسة وحدها كما يؤكد . ومن الواضح أن رأيه هذا يتفق مع رأى الطهطاوى الذى مرت الإشارة إليه . وكذلك يتفق الكاتبان على أهمية الوضوح ، وهى قيمة أسلوبية كان الشيخ إبراهيم اليازجى أيضًا يهتم بإبرازها . ومن هنا كانت زرايته على المتنبى واتهامه إياه بالغموض والتعمية فى شعره ، وذلك لمعاظلته فى عباراته ، واستعماله اللفظ فى غير موضعه ، وحذفه فى غير موضع الحذف ... إلخ مما قلّل من قيمة شعره [1]. وكان اليازجى أيضًا شديد الاهتمام بالصحة النحوية واللغوية . وعلى رغم وعيه بمفهوم التطور اللغوى فإن بعض مقالاته النقدية توحى بأنه كان ينسى هذا المبدأ أحيانًا كما هو الحال مثلاً فى انتقاده لما عدّه أخطاءً فى « عذراء الهند » لشوقى [2] . ومما يرتبط بقضية الأسلوب مسألة الكتابة بالعامية. وربما كان الطهطاوى هو أول من لم ير بأسًا فى استنباط قواعد للعامية

---

١ - مختارات من إبراهيم اليازجى / سلسلة « مناهل الأدب العربى » / ط١٢ / بيروت/ بدون تاريخ / ص ٣٣ - ٣٧ .

٢ - انظر شكيب أرسلان / شوقى أو إخاء أربعين عامًا / مطبعة عيسى البابى الحلبى / القاهرة / ١٩٣٦ / ص ٥٠ . وانظر أيضًا د. شوقى ضيف / مرجع سابق / ص ٩٩ .

تحكمها حتى يستطيع الجمهور أن يستخدمها استخداما سليماً ويقرأ بها كتباً تتناول المسائل العامة قد طُبعَتْ له خصّيصاً [١]. ومع ذلك فإن الطهطاوى نفسه لم يستخدم العامية ولا حتى فى ما نظم من أناشيد وطنية ولا دعا إلى اصطناعها فى الكتابة الأدبية أو القصصية . ويتحدث زيدان فى تاريخه لآداب اللغة العربية عن قاموس عامّىّ كان يصنّفه خليل اليازجى (فى القاهرة عام ١٨٨٨) ويحتوى على كلمات مشتركة بين الفصحى والعامية ، وعنوانه « الصحيح بين العامى والفصيح » . إلا أنه يبادر إلى القول بأنه يجهل مصير هذا المعجم [٢]. وفى « الوسيلة الأدبية » نجد المرصفى يتناول العامية وكيفية نشوئها وخصائصها ... إلخ . وهو يعدها فساداً دخل على اللغة الفصحى ، وإن اشتملت على كثير من الألفاظ الصحيحة والتعبيرات الدقيقة اللطيفة . وقد كان هذا الفساد ، كما يقول ، وراء ظهور النحو العربى[٣] . أما زيدان فقد عارض بقوةٍ دعوةَ ولكوكس إلى نبذ الفصحى ، مفنّدا حجته المبنية على أن اللاتينية قد أزاحتها عن مكانها اللغاتُ الأوربية الحديثة بقوله إن اللاتينية كانت بالنسبة للأوربيين لغة أجنبية ، بخلاف العربية ، التى هى لغة العرب القومية ولولاها لما كانوا أمة واحدة ، ومبرزاً دور القرآن الكريم ، بوصفه النموذج اللغوى والأدبى ، فى الحفاظ على هذه الوحدة . ومما يلفت النظر أن هذا الجزء من رد زيدان يَمُتّ بسبب قوى إلى اعتراض

١ ـ د. أحمد أحمد بدوى / مرجع سابق / ص ٢٥٦ ـ ٢٥٧ .
٢ ـ جـ ٤ / ص ٢٤١ .
٣ ـ المرصفى / مرجع سابق / ص ٢٦ ـ ٢٧ .

المعترضين على لجوء محمود طاهر حقى إلى العامية فى كتابة حوار قصته « عذراء دنشواى » . وفى سنة ١٩٠٨ نرى الشيخ طنطاوى جوهرى يتناول هذه المسألة مقرراً أن العامية ليست إلا فصحى صحيحة ، اللهم إلا نحو خمسة فى المائة هى عبارة عن ألفاظ محرفة أو أجنبية . وهو يدعو إلى وضع معجم للألفاظ العامية الصحيحة واستعمالها للتعبير عن مقتضيات الحياة اليومية وإخضاعها شيئا فشيئاً لقواعد النحو والصرف[١] . إلا أننا لسوء الحظ لا نجد انعكاساً لهذا الرأى فى النقد القصصى فى ذلك الوقت . ومع ذلك فسوف يتناول المازنى فى المرحلة الثانية هذه المسألة بالتفصيل . ومن ناحية المضمون كان النقد الأدبى فى هذه الفترة يهتم اهتماماً شديداً بالعنصر الأخلاقى . والمرصفى يؤكد هذا العنصر فى كل غرض من أغراض الشعر : فشعر المديح مثلاً ينبغى أن يوجَّه إلى حث الممدوح والسامع كليهما على السعى وراء الفضيلة ، أما الغزل فيجب أن يكون خِلْواً من الألفاظ التى قد تخدش مشاعر العذراء الحيية ... وهلم جرا . كذلك فإن المرصفى ينظر إلى دراسة الشعر من زاوية نفعية ودينية ، إذ هى وسيلة إلى معرفة العربية الصحيحة وإلى تفسير القرآن والحديث [٢] . وهذا الاعتبار الأخلاقى والنفعى سوف نلقاه أيضاً فيما وصلنا عن هذه الفترة من نقد قصصى . بيد أننا ينبغى ألا نُغْفِل عن أن المرصفى وغيره من نقاد هذه الفترة لم يهملوا القيم

١ - محمد خلف الله أحمد / محاضرات عن حفنى ناصف / معهد الدراسات العربية/ القاهرة / ١٩٦١ / ص ٦٣ .
٢ - المرصفى / ص ٨ - ١١ .

الجمالية ، إذ إنهم قد حاولوا التوفيق بين هذه القيم وتلك.

ويعتقد الدكتور الهوارى ، فيما يبدو ، أن القيم الأخلاقية ليست إلا انعكاسا للنظام الاجتماعى ، ومن ثم يعيب على النقاد الذين يهتمون بالوظيفة الأخلاقية للعمل الأدبى [١] ناسياً بذلك أن أهل كل جيل ، سواء منهم الناس العاديون أو النقاد ، لا يتفقون على قيم بعينها . ثم إن الاهتمام بالقيم الأخلاقية فى عمل أدبى أمر مفهوم ومقبول ما لم يحمل الأديبَ على تقديم صورة زائفة للطبيعة البشرية مثلاً ، وما لم يتحول إلى وعظ ظاهر فيجور بذلك على الجوانب الجمالية لهذا العمل[٢]. لقد تحول تين مثلا عن رأيه فى الموضوعية المطلقة إلى التوفيق بينها وبين الأخلاقية [٣]، وهناك الموقف الأخلاقى المتطرف لتولستوى من الفن والأدب [٤]. فهذان المثالان العابران يبينان لنا أن الاهتمام بالجانب الأخلاقى ليس أمرا معيبا .

أما النقد القصصى فى هذه المرحلة فقد كان لا يزال فى طفولته ، ولم يكن فى أكثر الحالات إلا شظايا متفرقة هنا وهنا (فى مقدمات

---

١ ـ د. الهوارى / نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث / دار المعارف / القاهرة / ١٩٧٨ / ص ٣٠ ـ ٣١ .

2 - R. Wellck , A History of Modern Criticisim, London, 1955, Vol. 3, p. 147 ، حيث يناقش آراء رَسْكِنْ حول الدور الأخلاقى والإصلاحى للفن .

٣ ـ المرجع السابق / جـ ٤ / ص ٤٣ ـ ٤٤ .

٤ ـ السابق / جـ ٤ / ص ٢٨١ ـ ٢٨٦ .

القصص ، وفى مراجعاتٍ جدّ قصيرة وبدائية للأعمال القصصية) ، وكان معظم اهتمام نقاد هذه الفترة منصبا على موضوع القصة وأسلوبها، وإن لم يمنعهم هذا أن يعالجوا الجوانب الأخرى فى العمل القصصى والقضايا المتصلة بهذا الجنس الأدبى . ويمكننا من خلال ما جمعناه من مادة نقدية أن نؤكد أن هذا الجنس قد لقى من القراء والنقاد ترحيباً بل سرعان ما حظى بشعبية واسعة .

القصة المصرية والتراث القصصى العربى

يرى فريق من النقاد المعاصرين فى مصر أن القصة بمعناها الاصطلاحى الدقيق هى جنس أدبى جديد فى الأدب العربى ، وإن كان هذا الأدب لم يجهل الفن القصصى فى يوم من الأيام . ويرى فريق آخر أن القصة العربية ليست إلا تطوراً لما عرفه هذا الأدب من فن قصصى . إلا أن السؤال الآن هو : كيف تناول النقاد فى مصر فى المرحلة التى ندرسها الآن هذه القضية ؟ إن أقدم نص تحت أيدينا هو ما ورد فى مقدمة الطهطاوى لـ « مواقع الأفلاك » ، التى ترجمها عن الفرنسية ، حيث يصفها بقوله : « ومن المعلوم أنها من الموضوعات على هيئة المقامات الحريرية فى صورة مقالات ... » [1]. إن الطهطاوى ، كما هو واضح ، لا يعدّ هذا العمل جنساً أدبياً جديداً على الأدب العربى بل على العكس يقارنه بالمقامات ، ولكنه للأسف لم يفصّل القول فى هذه المقارنة ، ولو قد فعل لكان لرأيه أهمية قصوى . إلا أنه يشير عَرَضاً إلى أن كلاً من هذه القصة ومقامات الحريرى مقسمة إلى مقالات ، وهو تشابه لا يسوّغ عدّ هذين العملين جنساً أدبيًا واحداً . ومما يجدر ذكره أن الطهطاوى يقارن بين « مواقع الأفلاك » من جهة ومقامات الحريرى كلها من جهة أخرى مما ينم على أنه كان ينظر إلى هذه المقامات بوصفها عملاً واحداً، وهو ما يمكن إرجاعه إلى أن البطل فى هذه المقامات جميعها بطل واحد وأن كل مقامة إنما تتناول مغامرة من

---

١ - انظر د. الهوارى / ص ٤٢ . وقد ظهرت ترجمة الطهطاوى لتلك الرواية فى سنة ١٨٦٧ .

مغامراته ، وهكذا .

وفى مقابل الطهطاوى نرى سعيد البستانى فى مقدّمته لـ « ذات الخدْر » يقرر أن القصة لا تزال عندنا فى حال النشأة ، وإن وصلت فى الغرب إلى أعلى درجات الكمال . ويمضى فيتحدث عما واجهه من صعوبة العثور على الأسلوب المناسب لهذا الفن ، وهو ما يدل على اعتقاده فى أنه يعالج فناً جديداً تماماً . وكذلك يدل اعتذاره عن عجزه عن وضع قصة فى جودة القصص الغربية وأنه لم يقرأ من هذه الأعمال العدد الكافى على أنه لم يجد فى القَصَص العربى القديم ما كان يمكنه استمداد العون منه . ليس ذلك فقط ، بل إنه لا يشير إلى هذا القَصَص أصلا [1] .

وفى عرضه لـ « سمير الأمير »، وهى إحدى قصص سعيد البستانى، يقارن النديم أسلوب هذه القصة بالأسلوب الذى كُتبت به أعمال مثل « أبى زيد » و « الزير سالم » مما يدل على وعيه بالتراث القصصى العربى. يقول : « وقد سمعت من بعض الأدباء اعتراضه على المؤلف بأنه سَبَكه في قالب إنشاء جليل بألفاظ لغوية ، فأجبناه بأن مثل قصة أبى زيد والزير سالم وإبراهيم بن حسن وغيرها مما هو من خصائص العامة لا تُكْتَب إلا باللغة الصحيحة العالية ، ومع ذلك لا يتوقف فى فهمها أحد، فكيف بكِتَاب يتضمن واقعة تاريخية يحرره رجل له اقتدار على

---

١ ـ سعيد البستانى / مقدمة قصته « ذات الخدر » / المطبعة اليوسفية / القاهرة / ١٨٨٤ / ص ٤ ـ ٥ .

الإنشاء فى زمن قد مُلِئَ بالكتاب والمنشئين ؟ » [١]. وأهمية هذه المقارنة تكمن فيما توحى به من تشابه عملٍ مثل « سمير الأمير » مع قصص « أبى زيد » وغيرها فيما عدا أن الأول قد كُتب للخاصة ، بينما هذه القصص قد كُتبت للعامة . وهذا الفرق قد عالجه بالتفصيل مترجم قصة « أمينة » ، الذى يشير فى مقدمتها إلى أن هناك طريقين فى كتابة القصة : « الأول الاعتماد على ذكر الغرائب التى يتوهم العامة وقوعها ولو ثبت عند الخاصة أنها ضرب من المحال ، كما فى قصص الجان والغيلان والطلاسم والرقى . ومن هذا القبيل قصة « ألف ليلة وليلة » وكثير من الروايات الأوربية القديمة ... وقد شاع هذا الأسلوب فى السنين الغابرة ثم رغب الناس عنه أخيراً لأنهم صاروا من طلاب الحقائق ولم تعد تلذ لهم الأوهام التى يتسلى بها الصغار » [٢]. ويلاحَظ أن الكاتب قد أطلق مصطلح « روايات » على قَصَص عربى قديم مثل « ألف ليلة » وعلى « الرواية » بمعنى الكلمة . ثم إنه فيما يبدو لا يرى أى فرق يُذْكَر بين اللونين ما خلا أن اللون الأول يحتوى على حوادث مستحيلة الوقوع ومخلوقات خرافية . وهذا يدل بوضوح على أن المترجم

---

١ ـ النديم / عرض « سمير الأمير » / الأستاذ / ١٠ يناير ١٨٩٣ / ص ٥٠٠ .
وهناك عرض آخر لهذه القصة يخطئ فيه كاتبه هؤلاء الذين اعترضوا على استعمال المؤلف ألفاظاً مثل « زنهر ، وبَتَّك ، وفذّ » بدلاً من « شدّد النظر ، وقَطَع ، وفَرّد » ، إذ يرى بحقٍّ أن تلك الألفاظ ليست صعبة الفهم (انظر « الأستاذ » / ١٤ مارس ١٨٩٣ / ص ٧٢٩ ـ ٧٢٧) .

٢ ـ انظر « المقتطف » / فبراير ١٩٠١ / ص ١٤٥ . وربما كان المترجم هو يعقوب صروف نفسه .

إنما يُعدّ الأعمال القصصية الحديثة تحولاً طرأ على القصص القديم وليس فنًا أدبيًا جديدًا ، أى أن المسألة لا تعدو أن تكون ميلاً عند القارئ الحديث نحو الحقائق الثابتة ، وهو رأى شبيه بما جاء فى قاموس لاروس العالمى الكبير (طبعة ١٨٩٥) ، إذ هو يعدّ « القصة: roman » (بوصفها تعبيرًا عن الرغبة البشرية فى الهروب من الواقع واللّواذ بعالم المثال) فنًا قديمًا قدَمَ الإنسانية نفسها ، وإن اتخذ شكلاً جديدًا من عصر إلى آخر [١].

كذلك يُعدّ هيجلُ القصةَ بديلاً من الملحمة ، التى تنتمى إلى الماضى : إلى العصر البطولى ، أو على الأقل الرومانسى [٢] . ويفصّل خليل مطران القول فى هذه المسألة أثناء مقارنته بين طريقة القصص العربى القديم والطريقة الأوربية الحديثة إذ يقول : « وهذه كانت طريقة العرب فى أقاصيصهم وحكاياتهم ، يتوخّوْن فيها منتهى الإيجاز ويبادرون الذهن بكل ما يتشوق إلى معرفته ... وهى طريقة مخالفة بتاتا لما اصطلح عليه الفرنجة »[٣]. وهنا أيضًا نلاحظ أن مطران يقصر مقارنته بين هذين اللونين من القصص على طريقة القصّ مما يوحى بأنه يصنفهما فى خانة أدبية واحدة . كذلك فإن حافظ إبراهيم فى مقدمته لترجمة

---

1 - Grand Dictionnaire Universal , Paris, 1865, p. 1324 .

2 - R. Welleck, Op. Cit., Vol. 2, p. 230 .

٣ ـ نقلاً عن د. الهوارى / ص ٧٢ ـ ٧٣ . ويجد القارئ مقال مطران ، وعنوانه « انتقاد » ، فى مجلة « المجلة المصرية » / أول يونيه ١٩٠٠ .

«البؤساء» (١٩٠٣) يربط عمله هذا بنشاط المترجمين فى العصر العباسى حيث اضطلع ابن المقفع وأضرابه بنقل القصص الأجنبى القديم إلى العربى . يقول : « حاولت أن أصل بها (أى بهذه الترجمة) تلك الرَّحِم التى قطعتْها يد الترجمة التجارية بيننا وبين أولئك الرجال الذين تجرّدوا لتعريف أساطير الأولين فوفّوْها قسطها من الإتقان وألبسوها من البهجة لباساً ترضاه ويرضاه أبناؤها » (١) . فحافظٌ ، فيما يبدو ، لا يظن أنه بترجمة « البؤساء » إلى العربية قد نقل إلى أدبها فنًا جديداً . أما جرجى زيدان فهو يناقش هذه المسألة بشىء من التفصيل فى « تاريخ آداب اللغة العربية » قائلاً : « ومما نُقل من الآداب الإفرنجية فى هذا العصر القصص . وقد فعل نَحْوَ ذلكَ نَقَلَةُ العصر العباسى فنقلوا عن الفُرْس قصصاً وحكايات كثيرة ... وأما أهل هذه النهضة فقد أكثروا من نقل هذه الكتب عن الفرنسية والإنجليزية والإيطالية ، وهى تسمى فى اصطلاح هذا الزمان « روايات » ... وقد رحب قراء العربية العقلاء بهذه الروايات لتقوم مقام القصص التى كانت شائعة بين العامة لذلك العهد مما ألفه العرب فى الأجيال الإسلامية الوسطى . يعنى قصة على الزيبق ، وسيف بن ذى يزن ، والملك الظاهر ، وبنى هلال ، والزير سالم ونحوها ، فضلاً عن القصص القديمة كعنترة ، وألف ليلة وليلة ، فوجدوا الروايات

---

١ - حافظ إبراهيم / مقدمة « البؤساء » / دار الهلال / ط ٢ / بغير تاريخ . وهناك عرض لهذه الترجمة كتبه جرجى زيدان فى « هلال » منتصف يونيه ١٩٠٣ / ص ٥٤٧ .

المنقولة عن الإفرنجة أقرب إلى المعقول مما يلائم روح العصر وأقبلوا عليها . ثم عمد الكُتّاب إلى التأليف في هذا الفن من عند أنفسهم تقليداً للإفرنج ... وهو على كونه قصصاً مُقْتَبَسا من الإفرنج فقد كان عند العرب من قبل »(1). فزيدان في هذا النص يشير إلى تطور ذوق القراء وتأثير المترجَم من القصص الأوربى بوصفهما أهم سببين فى الانصراف عن القصص العربى القديم . ومن الملاحظ أيضاً أنه لا يرى فى الرواية شيئًا جِذْرِياً جديداً .

١ ـ جرجى زيدان / تاريخ آداب اللغة العربية / جـ ٤ / ص ٢٣٠ .

موقف الأدباء والنقاد من فن القصة

يردّد بعض مؤرخي الأدب في مصر أن رجال الأدب المصريين في هذه المرحلة كانوا ينظرون منْ علٍ إلى فن القصة ، بل إنهم يقدمون الأسباب لهذا الذى يظنونه ظاهرة حقيقية [(١)] . وفى هذا الفصل نقوم بالتحقق من مدى صحة هذه الدعوى ، وذلك فى ضوء المتاح من النصوص النقدية التى خلّفها كُتّاب هذه الفترة . وكالعادة ستكون نقطة بدئنا هى ما جاء فى مقدمة الطهطاوى لـ « مواقع الأفلاك » ، من أن هذا الكتاب « مشتمل على الحكايات النفائس ، وفى ممالك أوربا وغيرها عليه مدار التعليم فى الممالك والمدارس ، فإنه دون كل كتاب مشحون بأركان الآداب ومشتمل على ما به كَسْبُ النفوس الأخلاقَ الملكية وتدابير السياسات الملكية ... فقد اشهرت هذه المقالاَت بين الملل والأمم اشتهار نار على علَم ... إلخ » [(٢)] . ومن الواضح أن الطهطاوى هنا يمدح هذا العمل القصصى ، فضلا عن أن مجرد قيامه بترجمته دليل آخر على استحسانه له . فإذا تنبهنا إلى أن الطهطاوى كان على رأس كُتّاب عصره ومفكريه أدركنا مدى أهمية شهادته لهذا الفن . أما على مبارك ، وهو أحد كبار مثقفى زمنه وأحد من تولَّوْا نظارة المعارف فى ذلك الوقت ، فإنه فى مقدمته لقصته « علَم الدين » (التى ظهرت

---

١ - انظر د. عبد المحسن طه بدر / تطور الرواية العربية / دار المعارف / القاهرة / ١٩٦٣/ ص ١١٧ ، ود. الهوارى / ص ٣٩ .

٢ - د. الهوارى / ص ٤٢ .

في ١٨٨٢) يشير إلى الميل الفطرى عند البشر إلى السِّيَر والقصص ومُلَح الكلام بوصفه سبباً لتأليفه كتاباً جامعاً لألوان شتى من المعارف والفنون فى قالب قصصى رغبة منه فى إغراء القراء بمطالعة الكتاب والاستفادة مما فيه من هذه المعارف والفنون [1]. قد يقال إن على مبارك إنما كان هدفه فى المقام الأول هو إيصال هذه الألوان من المعارف والفنون إلى الجمهور ، لكنْ مما لا مُشَاحّة فيه أن لجوءه إلى الشكل القصصى له دلالته ومغزاه مما لا يمكننا معه الادعاء بأنه كان يستصغر شأن هذا الفن . ويؤكد سعيد البستانى ، وهو أحد رواد هذا الجنس الأدبى فى مصر ، أنه قد « تبين بالتجربة والاختبار أن فن الروايات من أعظم وسائل التربية » ، ثم يمضى فيدعو نُصَراء الأدب إلى اتخاذ هذه الوسيلة لإدراك تلك الغاية النبيلة مبْرزا أيضاً الدور الترفيهى لهذا الفن[2] ، وهو ما يدل دلالة قاطعة على أهمية الدور الذى يسنده البستانى لفن القصة . ويضاف إلى ذلك أنّ أدباء العصر البارزين كأحمد شوقى وجرجى زيدان ويعقوب صروف وحافظ إبراهيم قد ضرب كل منهم بسهمه فى هذا المضمار ، بالتأليف حينا وبالترجمة حيناً : فزيدان وحده قد وضع أكثر من عشرين قصةً معظمها تاريخى، وبعضها عصرى. أما يعقوب صروف ، الذى كان تخصصه فى العلوم الطبيعية ، فقد ألف على الأقل ثلاث قصص ، فضلاً عما ترجم . ثم إن كاتبين مثل

---

١ ـ انظر د. عبد المحسن طه بدر / ص ٦٢ .

٢ ـ سعيد البستانى / ص ٥

شكيب أرسلان ومحمد كُرْد على كان من عادتهما إهداء مترجماتهما القصصية إلى محررى المجلات المصرية ليعلقوا عليها وينقدوها (١).

وقد كانت مجلات ذلك العصر ، مثل « الضياء والبيان والأستاذ والهلال والمقتطف » ، تخصص مساحة فى كل عدد منها للنقد القصصى . ويمكننا أن نَعُدّ من نقاد هذه المرحلة أسعد داغر وعبد الله النديم وأحمد حافظ عوض وجبر ضومط وجرجى زيدان والمنفلوطى ... إلخ . بل إن الشيخ إبراهيم اليازجى ، وكان كاتباً تقليدياً ، قد مارس النقد القصصى . كما أننا نعرف أن المنفلوطى وطه حسين مثلاً كانا من بين القراء المشغوفين بقصص زيدان . وقد كتب أولهما ، إثر وفاة زيدان، مقالاً يتناول فيه إنجازاته الأدبية ويقوّم نتاجه القصصى (٢). أما الثانى فقد كان لا يزال، بعد أن جاوز سن الشباب ببعيد ، يتذكر المتعة التى كان يجدها فى صباه وشبابه عند قراءة قصص زيدان حتى لتصرفه عن دروسه صرفاً (٣) .

ليس ذلك فحسب ، بل إننا نجد محمد لطفى جمعه فى السنة الخامسة من هذا القرن يفرق بين الرومانسية والواقعية فى ميدان القصة مهاجماً الأولى ومحبذاً الثانية ، ومفيضا فى الحديث عن المصاعب التى

---

١ - انظر مثلاً « البيان » / ١٦ سبتمبر ١٨٩٧ / ص ٣٥٢ .

٢ - انظر هذا المقال فى « النظرات » / مطبعة الاستقلال / ط ١٢/١٩٥٢/ جـ ٣ / ص ٨٤ - ٩٣ .

٣ - انظر أنور الجندى / جرجى زيدان / مكتبة الأنجلو المصرية / القاهرة / بدون تاريخ/ ص ٧٥ .

يجب على القصاص أن يواجهها والاستعدادات التى يلزمه القيام بها مما يكلفه الكثير من وقته وراحة باله ، وذلك قبل أن يشرع فى كتابه القصة المرادة إن كان يرغب حقاً فى أن تجىء هذه القصة مرآة صادقة للواقع[١] . أفلا يدل هذا على أن الأدباء فى مصر فى ذلك الوقت كانوا يأخذون التأليف القصصى مأخذ الجدّ ؟ وفضلا عن ذلك فإن القراء العاديين كانوا يبدون اهتماماً لا بقراءة القصص وحدها بل أيضاً بمعرفة الكثير عن هذا الفن وأعلامه كما هو الحال فى سؤال أحد القراء المنشور فى « المقتطف » (مارس ١٩٠٣ / ص ٢٧) عن أشهر قصاصى العصر ، والاستفسار الذى تقدم به قارئ إلى « المقتطف » أيضاً (مايو ١٩٠٤) فى « باب القراء » عن معنى قول جورج صاند : Le premier devoir d'un roman, c'est d'être romanesque. ويذكر إبراهيم الدرديرى أن الأستاذ الإمام والشيخ عبد العزيز جايش ، وهما من أبرز علماء الدين فى عصرهما ، كانا يشجعان إبراهيم رمزى على تأليف قصص إسلامية تعالج التاريخ الإسلامى ردًا على ما كان يؤلفه زيدان من قصص فى هذا الموضوع[٢].

---

١ - انظر د. محمد حسن عبد الله / الواقعية فى الرواية العربية / مطابع سجل العرب / القاهرة / ١٩٧١ / ص ٢١٢ - ٢١٣ ، ود. طه وادى / مدخل إلى الرواية المصرية / مكتبة النهضة / القاهرة / ١٩٧٢ / ص ٢٤ - ٢٥ ، ود. الهوارى / ص٧٣.

٢ - إبراهيم الدرديرى / أدب إبراهيم رمزى / الهيئة المصرية العامة / القاهرة / ١٩٧١/ ص ٣٠٩ - ٣١٠ .

كذلك فإن الأستاذ الإمام قد شجع حافظاً على ترجمة « البؤساء »، التى أهداها هذا بعد فراغه منها إلى مشجعه [١] . فهذا التشجيع يؤكد أن هذين العالمين كانا يدركان خطر الفن القصصى فى الحياة الثقافية ، كما أن اهتمام محمد عبده بأن يترجم حافظ قصة هيجو يشير إلى تقديره للقصة كفن أدبى . كذلك مما له مغزاه أن يهدى عبد المحسن أنطاكى قصته « فتاة إسرائيل » ، التى أخرجها فى ذلك الحين ، إلى بطريرك الأرثوذكس فى مصر .

بعد كل ما مرّ لا يسعنا إلاّ أن نستغرب ما قرره د. عبد المحسن طه بد من أن المثقفين الكبار فى تلك الفترة لم يكونوا يعترفون بالرواية وأنهم حاولوا الوقوف فى وجهها ومهاجمتها ، ونعوا على جماهير القراء تأثرهم بها وإقبالهم عليها [٢] ، فقد رأينا أن كثيراً جدا من الكتاب قد ألفوا

---

١ ـ يدّعى Gaston Wiet فى كتابه Introduction à la littérature arabe (G,-P. Maisonneuve et Larose, Paris, 1966, p. 285) أن الإمام محمد عبده كان يهاجم عبثاً ما تروجه القصص من أوهام وتعلات تفسد عقول المصريين . لكن الكاتب لا يذكر مصدره الذى نقل عنه ولا الظروف التى أحاطت بهذا الهجوم إن كان قد وقع فعلاً . ومما يجدر ذكره فى هذا السياق ما أورده توماس فيليب (فى كتابه عن جرجى زيدان) عن عزم رشيد رضا فى أوائل القرن على طبع مجموعة من القصص التاريخية الإسلامية ، إذ كان يرى أن زيدان غير مؤهل للكتابة عن هذا التاريخ (انظر Gurgi Zaidan, His Life and Thought, Beirut, 1979, pp 45 , 65).

٢ ـ انظر د. عبد المحسن طه بدر / ص١١٧ ـ ١١٩ .

القصة ومارسوا نقدها . ثم إن د. بدر لا يدعم استنتاجه هذا بدليل قوى مكتفيا بالاستشهاد بشكوى فتحى زغلول من إقبال معظم القراء على كتب المجون والروايات والنفور من القول الجِدّ وهجر النافع مما نتج عنه ، فى رأى زغلول ، قلة كتب العلوم الصحيحة ... إلخ [١]. لكن ينبغى ألا نُغْفِل عن السياق الذى وردت فيه هذه الشكوى ، فإن زغلولاً قد كتب هذا فى مقدمته لترجمة كتاب ديمولان عن سر تقدم الشعب الإنجليزى ، الذى يبدو أنه قد أثار أشجانه من جرّاء الأوضاع المتردية فى مصر فى ذلك الحين . لقد كان زغلول يتمنى لو أن المصريين كانوا أوعى بخطورة الأمر ، ومن هنا علت صيحته بالشكوى من إهمالهم العلومَ التى لا غنى عنها لأية أمة تريد أن تتقدم . ويذكر ج . م عبد الجليل فى كتابه Brève histoire de la littérature arabe [٢] أن الترجمة من اللغات الأوربية إلى العربية فى أثناء النهضة العربية قد ضمت كل ألوان الثقافة والأدب ، مع طغيان نصيب القصة . فهذا الطغيان ، فيما يبدو ، هو الذى أحزن فتحى زغلول . ويوضح أنور الجندى ذلك بقوله إن النهضة العربية الحديثة قد بدأت بحركة الترجمة العلمية تحت إشراف الطهطاوى ، لكن لم يمر طويل وقت إلا وقد انحرفت هذه الحركة عن مسارها العلمى إلى ترجمة القَصَص الذى لم

١ - انظر فتحى زغلول / مقدمة ترجمته لكتاب « سر تقدم الإنجليز السكسونيين » / مطبعة الجمالية / القاهرة / ص ٢١ ـ ٢٢ .

2 -Librairie Orientale et Américaine, Paris, 1946, p. 227 .

تكن له قيمة فنية ولا مضمونية . ويستشهد الجندى فى هذا السياق بمرجليوث ، الذى راعه طغيان الترجمات القصصية ، وهى ترجمات لم يكن يراد منها إلا مجرد التسلية [١] . فينبغى إذن أن نضع هذه الحقائق نصب أعيننا إن أردنا أن نفهم شكوى زغلول على وجهها ، بل إن هذه العلوم التى آلم زغلولاً انصرافُ الناس فى مصر عنها قد وجدت من كُتّاب العصر من يرى تقديمها للجمهور فى قالب قصصى . وأيًا ما يكن الأمر فإن زغلولاً لم يكن إلا واحداً من كبار الكتاب فى مصر فى ذلك الحين .

ومع ذلك فثمة استشهاد آخر يورده د. بدر دليلاً على المكانة المنحطة للفن القصصى فى هذه الفترة ، إذ إن هيكلاً فى مقدمة الطبعة الثانية (١٩٢٩) لقصته « زينب » يحدثنا عن تردده فى أواخر سنة ١٩١٢ بين نشر هذه القصة وعدم نشرها خشية ما قد تَجْنى صفة الكاتب القصصى على اسم المحامى ثم إقدامه مع ذلك على نشرها مكتفيًا بوضع كلمتى « مصرى فلاح » بديلاً من اسمه [٢] . لكننا لو

---

١ ـ أنور الجندى / تطور الترجمة فى الأدب العربى المعاصر / مطبعة الرسالة / القاهرة/ بدون تاريخ / ص ٤ .

٢ ـ د. محمد حسين هيكل / مقدمة « زينب » / مكتبة النهضة المصرية / القاهرة / ط ٣ / ١٩٦٣ / ص ٧ . ويذكّرنا هذا بقلق والتر سكوت على سمعته كمشتغل بالقانون أيضاً ، ومن ثم قراره بألا يضع اسمه على الطبعة الأولى لأول قصة له
(J. Buchan, Sir Walter Scott , Cassel and Company Ltd., London, 4th ed., 1932, pp. 122 - 123) .

تقهقرنا بضعة أسطر لتبين لنا كم كان هيكل فخوراً بهذا العمل حين كان يؤلفه وحين فرغ منه ، وكيف كان يعتقد أنه فتح به فى الأدب المصرى فتحاً جديداً .

ذلك ، ومن المناسب أن نختم هذا الفصل بنقل ما كتبه المقتطف فى سنة ١٩٠٥ مقابلاً بين موقف المحبّذين لفن القصة والمعارضين له. يقول: « لما كانت قراءة الروايات على اختلاف مواضيعها مما يُقْبِل الصغار عليه لما فيها من اللذة والتفكه وكانت جزءاً من التربية فقد انقسم الناس فيها إلى قسمين : قسم يقبّح قراءتها وينهى عنها ، وخصوصاً قراءة الروايات الغرامية لما فيها من إضاعة الوقت على غير طائل ومن الإضرار بالأخلاق والآداب ، وقسم لا يمنع قراءتها بل يرغّب فيها لأنها تدل على الخير والشر معاً فتحض على الأول وتحذر من الثاني. وقد تناول كثيرون من كُتّاب الغربيين هذا الموضوع وبحثوا فيه البحث الدقيق . والإنكليز منهم لا يذمون قراءة الروايات من حيث إضرارها بالأخلاق بل من حيث إضرارها بالجسم ، لأن الأمة الإنكليزية أمة عُرِفَت بميلها إلى الألعاب الرياضية ... على أن بينهم قوماً يرون غير ذلك . منهم كاتب استحسن ميل الناس إلى قراءة الروايات دون كتب الفلسفة وما فيها من الآراء الوهمية والخيالية ، وقال إن الروايات تمثل لنا حقيقة الحياة ... ومشاغل التمدن الحديث وهمومه الكثيرة تميل بالناس إلى طلب الخلاص من تلك الحال إما بالرياضة البدنية أو بالرياضة العقلية كقراءة الروايات »[1].

---

١ ـ انظر مقال « قراءة الروايات »/ المقتطف / أغسطس ١٩٠٥ / ص ٦٦٣ ـ ٦٦٥.

موضـوع القصـة

إن مؤرخ النقد الأدبى ليجد من النصوص النقدية الكثيرة ما يوحى على الأقل بأن موضوع القصة كان أهم فى نظر نقاد هذه المرحلة من الصنعة الفنية ، وهو أمر مفهوم ، إذ إن مسألة الشكل فى أى جنس أدبى أعقد من موضوعه ، كما أن الأديب يحتاج إلى طويل وقت لكى يطور قواعد فنه ويرقى بها . كذلك فإنه لم يكن بين يدى النقاد فى مصر وغيرها من أقطار الوطن العربى فى ذلك الوقت ميراث نقدى قصصى يمكنهم الاعتماد عليه والانطلاق منه ، اللهم إلا بعض الآراء التى يمكن العثور عليها هنا وههنا (١). وقد أشار د. الهوارى إلى هذه الحقيقة ، إلا أنه قد عمم حكمه بغير حق حين أكد أن هذه ليست ظاهرة مقصورة على الأدب العربى بل تصدق على جميع الآداب الأخرى (٢) ، فإن مثل هذا الحكم يتعارض مع ما خلفه لنا أرسطو من ملاحظات وآراء نقدية صائبة تتعلق بالمسرحية والملحمة الإغريقية مما استفاد منه فيما بَعْدُ القصاصون والنقاد الأوربيون(٣) .

---

١ ـ انظر مناقشة د. غنيمى هلال لهذه المسألة فى كتابه « النقد الأدبى الحديث » / بيروت / ١٩٧٣ / ص ١٦٤ ، ٢٠٣ ، ٥٣١ .

٢ ـ د. الهوارى / ص ٧٨.

٣ ـ انظر Gilbert, Literary Criticism - Plato to Dryden, American Book Co., New York, 1940, pp.77, 79. 89, 90, 107, etc .
حيث يجد القارئ نصوصاً من أرسطو تتناول بالتحليل العقدة والشخصية والحوادث المستحيلة ... إلخ . وهذه النصوص وإن كانت تعالج المسرحية والملحمة فإن لها أوثق الصلة بنقد القصة .

أما بالنسبة للنصوص النقدية التى خلفتها لنا هذه المرحلة فأقدم ما وقع فى أيدينا منها هو ، كما قلنا ، ما ورد فى مقدمة الطهطاوى لـ «مواقع الأفلاك» ، حيث يثنى على هذا العمل بأنه « دون كل كتاب مشحون بأركان الآداب ، ويشتمل على ما به كَسْبُ النفوس الأخلاقَ الملكية وتدابير السياسات الملكية ». ولقد أشار الطهطاوى إلى الشكل الذى اتخذه هذا العمل القصصى ولكنها إشارة عرضيّة ، إذ كان مضمون القصة، وبخاصة من الزاوية الأخلاقية والسياسية ، هو شاغله الأساسى(١).

ويرى كاتب آخر من كتاب هذه المرحلة ، وهو حبيب نبوت ، أن حوادث القصة ليست إلا وسيلة لتوجيه انتباه القارئ إلى ما يجب أن تمتلئ به الرواية من نصائح وإرشادات . ومن ثم فإنه يأخذ على فريق من القصاصين ظنّهم أن وقائع الرواية على اختلافها هى الغرض المقصود من تأليفها . وهو فضلاً عن ذلك يدعو هؤلاء المؤلفين إلى أن يفصحوا عن موقفهم من شخصياتهم بالإطناب فى مدح الأخيار ، وتوجيه اللوم والذم إلى الأشرار الآثمين(٢). لكن هذا الرأى يتعارض مع شرائط القصة الجيدة، التى من أهمها اختفاء القصاص وراء شخصياته وتركهم يتصرفون بملء حريتهم من غير أن يضايقهم بتعليقاته على ما يأتون أو يَدَعون . ومثل نبوت كاتب آخر فى «المقتطف» يصنف القصص على أساس أخلاقى ، فهى جيدة إذا حثت على الفضائل ، ورديئة إن شجعت على الرذيلة (٣).

---

١ - انظر د. الهوارى / ص ٤٢٠ .

٢ - حبيب نبوت / الروايات / المقتطف / أكتوبر ١٨٩٠ / ص ١٦ - ١٧.

٣ - انظر « المقتطف » / أغسطس ١٩٠٥ / ص ٦٦٣ - ٦٦٥ .

إن هذا الاهتمام الزائد بموضوع القصة إنما يقوم على مفهوم هؤلاء الكتّاب لهذا الجانب الأدبى ، فالبستانى مثلاً يعد هذا الفن وسيلة تربوية قائلا : « أقدمت على إنشاء روايتى لعلمى أننا مفتقرون لتهذيب أخلاقنا وتطهير عاداتنا أكثر من افتقارنا لتثقيف عقولنا ، فإن الوصول إلى السعادة من طريق القلب أقرب من الوصول إليها من طريق العقل . وقد تبين بالتجربة والاختبار أن فن الروايات من أعظم وسائل التربية ، وذلك بما يتضمنه من التمثيل والحِكَم المصوغة بصيغة ترتاح إليها النفس وينشغف بها القلب » [١] .

بيد أن هذا لا يعنى أن نقاد هذه الفترة قد تجاهلوا أية غاية أخرى لهذا الفن غير التعليم والتوجيه ، فإنهم قد تنبهوا أيضاً لما فيه من عناصر تسلية وترفيه ، إلا أن هذه العناصر كانت تحتل الصف الثانى ، إذ كانوا يَرَوْن أنها أداة لجذب انتباه القارئ إلى ما فى القصة من توجيه وتعليم [٢] .

---

١ ـ البستانى / ص٥

٢ ـ انظر إبراهيم اليازجى فى نقده التحكمى لقصة أحمد شوقى « عذراء الهند » ، التى لا يرى فى موضوعها شيئاً ذا بال ، حيث إن « مؤلفها لم يقصد من وضعها إلا تمثيل ما كان عليه أهل ذلك العصر (يقصد عصر رمسيس الثانى وما سبقه) من الخرافات والتُّرُهات ، ولذلك أكثر فيها من ذكر الجن والعفاريت والسحرة والكهان والمنجمين والرُّقَى والطلاسم ووصف عجائب المخلوقات الوهمية والصور الخيالية ... إلى ما شاكل ذلك مما لا نطيل بتعداده ولا نتعرض لما وراءه من قصص الرواية وتلخيص وقائعها ، لأنا لم نجد ثمة شيئاً يتوخاه واضعو الروايات =

إلا أن تناول الدكتور الهوارى لهذه المسألة يسوده الاضطراب والتناقض : فهو مرة يقرر أن مهمة الرواية عند النقاد التقليديين تتكثف ، كما يقول ، فى مفاهيم ثلاثة : المفهوم التعليمى الخالص ، والمفهوم التهذيبى ، والمفهوم الاجتماعى الإصلاحى ، مشيراً إلى أن المفهوم الأول قد اختلط فيما بعد بمفهوم التسلية والترفيه (١) . وهو مرة أخرى يصنف هؤلاء النقاد إلى طائفتين اثنتين لا غير هما أصحاب التصور التعليمى أو التربوى الخالص ، وأولئك الذين فهموا الرواية على أنها مجرد أداة للتسلية والترفيه(٢) ، بينما فى موضع ثالث يؤكد أن مهمة الرواية فى نظر هؤلاء النقاد هى توفير « اللذة والفائدة » معاً (٣) . أما النصوص النقدية المتاحة فإنها تبين بوضوح أن نقاد هذه الفترة قد اهتموا بإبراز

= فى هذه الأيام من المغازى الحِكْمية أو الأغراض الأدبية أو الحقائق التاريخية » (البيان / ١٦ ديسمبر ١٨٩٧ / ص ٥٣٦ ـ ٥٤١) . فاليازجى ، كما نرى ، لا يعدّ تناول شوقى لخرافات المصريين القدماء وأساطيرهم موضوعياً كافياً رغم أنه يكشف لنا عن جانب مهم من الحياة المصرية القديمة . وهناك أيضا مقال عنوانه «.الروايات والروائيون » يؤكد فيه كاتبه سليم الخورى أن الأمم الأوربية أيضاً تنظر إلى فنى القصة والمسرحية بوصفهما وسيلة لتهذيب الأخلاق وتنوير الأذهان ونشر الحقائق العلمية ، مما يبين أن هذا التصور من جانب تصور نقاد هذه المرحلة لوظيفة فن القصة لم يكن بدعاً فى مجال النقد ، أو على الأقل ذلك ما كانوا يعتقدونه . انظر المقال فى « الضياء » / ١٥ إبريل ١٨٩٩ / ص ٤٥٧ .

١ ـ د. الهوارى / ص ٤١ .

٢ ـ المرجع السابق / ص ٢٦ .

٣ ـ السابق / ص ٤٩ .

هاتين الغايتين مع مجيء العنصر الترفيهي عادة في المقام الثاني ، وهو ما تشهد عليه كل النقول التي أوردها الدكتور الهواري [١] . وهناك اضطراب آخر يقع فيه د. الهواري حين يعجز عن التفرقة بين كاتب القصة التعليمية وبطلها ، إذ إنه يعد « البطل » هو المثقّف ، رغم أن الكاتب هو الذي يقوم في الواقع بهذه الوظيفة ، أما البطل فهو ، مثل أي شيء آخر في القصة ، ليس إلا وسيلة يؤدي الكاتب من خلالها تلك المهمة [٢]. أما المرة الوحيدة التي عثر فيها كاتب هذه السطور على مؤلف يعلن بوضوح أن غايته الوحيدة من وراء اختياره لإحدى القصص التي ترجمها هي التسلية والترفيه فكانت في الكلمة التي قدم بها أسعد داغر لقصة Bella Demonia ، التي ترجمها عن الإنجليزية[٣]. وعلى رغم اهتمام النقاد المفرط في هذه الفترة بما يمكن أن يكون في القصة من دروس أخلاقية أو اجتماعية وغيرها فإن جرجي زيدان في تأريخه للأدب العربي يبدي أسفه على أن أكثر القصص المترجمة أثناء النهضة العربية إنما يراد به التسلية [٤] .

ويختلف المضمون القصصي الذي يهتم النقاد بإبرازه من قصة لأخرى: فهذا المضمون قد يكون درساً أخلاقيا وسياسيا كما في « مواقع الأفلاك » على حسب ما يقرر الطهطاوي ، أما علي مبارك في « علَم

١ - انظر ما نقله عن سليم الخوري ونجيب الجاويش ومجلة « المقتطف » وفؤاد سليم وغيرهم / ص ٢٦ - ٢٧ ، ٢٩ ، ٣٣ .

٢ - ص ٥٧ .

٢ - المقتطف / مارس ١٩٠٤ / ص ١ .

٤ - جرجي زيدان / تاريخ آداب اللغة العربية / جـ ٤ / ص ٢٣٠ .

الدين » فهو يسعى إلى شيء أكبر ، ألا وهو عمل كتاب ضخم يُضمّنه كثيراً من الفوائد المتفرقة فى كثير من الكتب العربية والإفرنجية فى العلوم الشرعية والفنون الصناعية وغرائب المخلوقات وعجائب البر والبحر ، وذلك فى أسلوب حكاية لطيفة ينشط الناظر فيها إلى مطالعتها كما يقول على مبارك نفسه فى مقدمته لهذه القصة [١]. كذلك قد يكون مضمون القصة قواعد صحية وإرشادات أخلاقية كما فى « ريحانة النفس » لأمين الخورى ، التى يقول ناقدها فى مجلة « المقتطف » إن ما فيها من دسم أكثر مما تحوى من فكاهة ، مؤكداً أن من الصعب على الجمهور التقاط هذه الفوائد الصحية والطبية من الكتب المتخصصة ، وأنه على العكس سيستفيد منها ، كما هى معروضة فى هذه القصة ، فوائد جمة [٢]. وفى قصته « فتاة إسرائيل » يتناول عبد المسيح أنطاكى موضوعاً مختلفا تماماً، فهو يقول إن هذه الرواية « هى الحلقة الأولى من روايات تاريخ النصرانية الأكبر ، وفيها البحث الوافى عن الوسط الذى ولد فيه السيد المسيح وعن هذا الميلاد الخلاصى بأجلى بيان ، وفيها استدراك إلى تاريخ اليهود وحالة الإمبراطورية الرومانية ... إلخ ». وهو يؤكد أن غرضه من تأليفها هو بث روح الألفة والاتحاد بين الشعوب العربية فى سوريا ومصر ومحو آثار الشحناء والبغضاء من صدور المسيحيين العرب . وكالعادة فإن ما فى هذه القصة من معلومات تاريخية قد لُفّ

---

١ - د. عبد المحسن طه بدر / ص ٦٢ .

٢ - المقتطف / نوفمبر ١٩٠١ / ص ١٠٣٩ - ١٠٤٠ .

في ثوب ترفيهي ، أي قصة حب [١] .

وقد يكون موقف القصاص في تناوله موضوعاً عامًا شديد الحرج كما هو الحال عندما أراد محمود طاهر حقي أن يؤلف قصة تؤرخ لحادثة دنشواي وتكون (كما يقول) تكملة لما نقص من فظائع ديوان التفتيش أو أحكام نيرون ، فإن « كلمة في غير موضعها قد تجني على نفسي ما أنا غنيّ عنه ، فعمدت إلى التلطف ما أمكنني ، والتقهقر إلى خط الرجعة دائماً ما وسعني ، حتى لا أصير في صف الآثمين ، ولا أكون آخر المنكوبين ، أو تكملة لمعاقَبي دنشواي » . وهنا أيضاً تمتزج الأحداث بقصة الحب تنشيطاً للقارىء [٢] .

إن تركيز نقاد هذه المرحلة ، وبخاصة في أوائلها ، على موضوع القصة قد أدى إلى أن يَعُدّ إبراهيم اليازجي الشروحَ التاريخية التي ذيَّل بها شكيب أرسلان ترجمته لقصة شاتوبريان « آخر بني سراج » واستغرقت على ما يزيد عن مائتي صفحة إضافةً نفيسة إلى هذه القصة[٣] . وفي مقاله الذي تناول فيه بالنقد « ليالي الروح الحائر »

---

١ - عبد المسيح أنطاكي / فتاة إسرائيل / المطبعة التجارية / القاهرة / ١٩٠٣ / ص ٣-٤ .

٢ - محمود طاهر حقي / مقدمة « عذراء دنشواي » / الثقافة والإرشاد القومي / القاهرة / ط ٢ / ١٩٦٤ / ص ٢ - ٤ (وقد ظهرت الطبعة الأولى في ١٩٠٦).

٣ - اليازجي / عرض « آخر بني سراج » / البيان / ١٦ سبتمبر ١٨٩٧ / ص ٣٥٢ .

محمد لطفى جمعه نرى جرجى زيدان ، على رغم مناقشته لبعض الجوانب الفنية فى هذا العمل ، يركز حديثه على محتواه بل يُقيم حكمه النهائى عليه . يقول : « وبالجملة فإن هذا الكتاب ينطوى على قواعد اجتماعية وانتقادات فلسفية إصلاحية على أسلوب الأدب العصرى يجدر بالأدباء تحديه ، وليس هو مما يلهو به العامة على سبيل الفكاهة بل من أبحاث الخاصة التى تفتقر إلى روية ونظر » . ويمضى زيدان مقرراً أنه يختلفُ مع المؤلف ، الذى ينظر إلى الدنيا من وجهها الأسود فلا يرى فيها غير الشقاء والتعب وفساد الطبيعة البشرية ، ومشيراً فى تلطف إلى رأيه المتحامل على المرأة حيث لا يرى منها إلا نقائصها [1] .

هذا ، وقد سبق أن أشرت إلى أن العنصر الترفيهى الذى كان يلحق بموضوع القصة الأصلى ، تاريخياً كان أو غيره ، هو فى العادة عبارة عن قصة حب، ومع ذلك فإن علاقة الحب هذه فيما يبدو كان عليها ألا تتجاوز حدا معيناً ، فالمنفلوطى مثلا ، فى عرضه لقصة تقوم على علاقة غرامية ، يهاجم مؤلفها لما فى القصة من ميول إباحية . وهذه القصة التى لم يسمِّها المنفلوطى ولم يسمِّ مؤلفها (وإن كان كاتب هذه السطور لا يستبعد أن تكون قصة لجبران فى مجموعة « الأجنحة المتكسرة ») تصور فرار زوجة شابة من زوجها الكهل لتعيش مع عشيقها

١ ـ جرجى زيدان / عرض « ليالى الروح الحائر » / الهلال / أول يونيه ١٩١٢ / ص ٥٥١ ـ ٥٥٤ .

الشاب الفقير متذرعة بأن ما أتته ليس زنًا بل حبا ، وأن الأديان تتفق مع هذه الشرائع الطبيعية . واعتراض المنفلوطى على وضع هذه القصة أصلاً يقوم على اعتقاده بأن مؤلفها قد كتبها عن قصد للترويج للإباحية وأنه قد انحاز إلى جانب الزوجة وأعداها ، كما يقول ، على زوجها . ويخطّئ المنفلوطى دعوى الزوجة وحُجّتَها مؤكداً أن الزواج يقوم على الوفاء لا على الهوى ، ولولا ذلك لتهدمت البيوت [1]. إن نقد المنفلوطى يوحى بأنه يفرق بين أن يكون منطق الأحداث فى القصة هو الذى أدى إلى هذه النتائج وبين ممالأة المؤلف للزوجة على زوجها ، وكلامه يشير إلى أنه إنما يدين هذه الممالأة . بل هو (كما سلفت الإشارة) يشتبه فى أن الكاتب قد قصد قصداً إلى تأليف قصة تُمَجِّد موقف الزوجة الخائنة[2].

---

١ ـ انظر المقال (وعنوانه « الحب والزواج ») فى « العبرات » / جـ ١/ ص ١٦٥ ـ ١٦٦ . وهذا الجزء قد ظهر أول مرة سنة ١٩٠٩ .

٢ ـ يرى د. حلمى مرزوق أن موقف المنفلوطى من العلاقة بين الأدب والأخلاق لم يكن ثابتاً على حال ، إذ لم يكن يرى فى شعر الخمريات والغزل أية خطورة على الأخلاق . وهو يفسر هذا الاضطراب بأن الأخلاق فى تلك الفترة كانت تأتى على رأس القيم النقدية ، بينما لم يكن المنفلوطى نفسه مهتما كثيراً بالأخلاق والأعراف الاجتماعية (انظر د. حلمى مرزوق / تطور النقد والتفكير الحديث فى مصر / دار المعارف / ١٩٦٦ / ص ١٩٤ ـ ١٩٧). إلا أن كاتب هذه السطور يفضل أن يعزو اختلاف موقف المنفلوطى من هذه القضية إلى اختلاف الأجناس والأعمال الأدبية فيما تمثله من خطورة على الأعراف والقيم الخلقية والاجتماعية . ثم إن ما أثار اشمئزاز المنفلوطى فى القصة المشار إليها هو (كما قلت من قبل) أن جبران قد قصد قصداً فيما يبدو منذ البداية إلى تسويغ الخيانة إذا تعارض وفاء الزوجة مع ميلها لرجل آخر .

وتذهب حساسية النقاد نحو معالجة موضوعات الحب في الأعمال القصصية أبعد من ذلك ، ففي تعليق لـ « المقتطف » حول قصة « بين عاشقين » لصالح حمدى حماد ، وهى عبارة عن رسائل عاطفية بين ابنة أحد الباشوات وبين شاب حرفته التعليم انتهت بتزويج الأب لابنته من شاب لا تحبّه ولا يصلح لها ، يرى الناقد أنه ما كان ينبغى للمؤلف أن يُكْثِر من ذكر الوجد والهيام فى الرسالتين الأُولَيَيْن ، وأنه لا يحسن بأحد أن يفاتح فتاة بإظهار حبه لها على هذه الصورة ولا يليق بها أيضاً أن تحتفظ برسائل مثل هذه أو تجيبه عليها . ومع ذلك فقد أثنى المعلق على المؤلف لإلقائه الضوء على استبداد الآباء ببناتهم وتزويجهن ممن لا يصلحون لهن(١) .

أما الدكتور الهوارى فهو يتناول موقف النقاد من معالجة القُصّاص للعلاقات العاطفية بوصفه مجرد انعكاس لما كان سائداً فى المجتمع المصرى آنذاك من أخلاقٍ محافظةٍ هى بدورها فى نظره ليست سوى نتاج للنظام الاجتماعى ، مغفلاً بذلك الدور الذى يمكن أن ينهض به الأدب والنقد فى توجيه النظام الاجتماعى كله وإعادة صياغة الأخلاق والأعراف (٢) . وأقرب مثال على ذلك قصة صالح حمدى حماد السالفة التى تحمل على استبداد الآباء ببناتهم وسلبهم إرادتهن فى أمر الزواج .

---

١ - انظر عرض « بين عاشقين » فى « مقتطف » مارس ١٩١٢ / ص ٢٩٦ - ٢٩٧ .

٢ - انظر د. الهوارى / ص ٣١ - ٣٢ ، ٣٦ .

كذلك فإنه لا يكاد يذكر شيئاً عن الاتجاه الذى شقه محمد لطفى جمعة بدعوته إلى تصوير الطبيعة البشرية كما هى لا كما نتمنى أن تكون . لقد كتب جمعة فى سنة ١٩٠٥ يفرق بين الطريقة الرومانسية والطريقة الواقعية : فالرجال حسب القصص التى تُكْتَب على الطريقة الأولى يكونون ذوى همة وشجاعة وكرم وصداقة ، والفتيات جميلاتٌ ذوات عفة وطهر ونقاء . ولكن أى رجل الآن ، كما يقول جمعة ، شجاعٌ كريمٌ صادق الوعد ؟ وأى امرأةٍ عفيفةٌ نقية حافظة للعهد ؟ أما الطريقة الثانية فتلتزم بحقائق الحياة الصلبة . ويمضى جمعة فيعلن أنه لا يريد أن يخدع القارئ عن حقيقة الحياة والمجتمع[1] . فجمعة ، كما نرى ، لا يفضل موضوعاً على آخر ولا يهتم بموقف الكاتب من سلوك شخصياته بل بتصور شخصيات القصة على نحو واقعى وبلا طلاء مثالى.

١ ـ انظر د. محمد حسن عبد الله / مرجع سابق / ص ٢١٢ ـ ٢١٣ .

معالجة القصة للمادة التاريخية

هناك صلة وثيقة بين موضوع القصة (الذى تناولناه فى الفصل السابق) وقضية العلاقة بين الحقائق التاريخية والقصة التى تعالج هذه الحقائق . وما دام معظم اهتمام النقد القصصى فى تلك المرحلة قد انصب على الموضوع القصصى فقد ترتب على هذا أنْ كانت العلاقة بين التاريخ والقصة مبعث واحدة من أهم المناقشات بل أهمها جميعاً . وقد دار معظم هذه المناقشة حول قصص جرجى زيدان ، إذ كان أكثر القصصين إنتاجاً .

لقد سلف القول إن النقد فى هذه المرحلة كان يرى أن للقصة وظيفة تعليمية وتربوية ، ومن ثم عُدّت القصة التاريخية أداة لنشر المعرفة التاريخية بين الجماهير [1] . وهذا واضح فى معظم المقالات التى تناولت بالنقد ما ظهر من قصص تاريخية فى تلك الفترة ، ففى كل مقال من هذه المقالات يتريث العارض عند هذه النقطة ليرى أقد التزم المؤلف بوقائع التاريخ أم لا . إن جرجى زيدان مثلا فى عرضه لقصة « الأميرة المصرية » لجورج إيبرس يشير إلى خروج المؤلف على رواية هيرودوت فى بعض المواضع ويودّ لو أنه لم يفعل ذلك ، وبخاصة أنه صرّح فى مقدمة القصة أنه إنما كتبها خدمة للحقائق التاريخية .

---

١ - انظر مثلاً عرض زيدان لقصة « خفايا مصر » / الهلال / أول يونيه / ١٩٠١ / ص ٥٠٣ . وانظر أيضاً د. محمد حسين هيكل / فى أوقات الفراغ / مكتبة النهضة المصرية / ط ٢ / ١٩٦٨ / ص ٢١٦ - ٢٢١ .

ويؤكد زيدان أن القصاصين التاريخيين فى أوربا لا يلتزمون بالحقائق التاريخية فى مؤلفاتهم ، إذ إن غرضهم من إدخال هذه الحقائق فى قصصهم هو إيهام القارئ بقرب الحكاية من الحقيقة [١]. فزيدان إذن يرى ضرورة التزام القصاص التاريخى بحقائق التاريخ ، فهل هذه مهمة سهلة ؟ إنه فى عرضه لقصة إيبرس يتحدث عن رواية هيرودت ، فهل هناك دائماً رواية واحدة مقطوع بصحتها لأى واقعة تاريخية ؟ [٢]

إن المنفلوطى فى مقال تأبينىّ عن جرجى زيدان يؤكد أن الفقيد ، وهو النصرانى الأرثوذكسى ، قد تناول تاريخ الإسلام فى كتبه ورواياته تناول العالم المحقق [٣]. لكن الحقيقة هى أن القصة التاريخية ، مهما يبلغ احتراس مؤلفها ، لا يمكن أن تكون فى دقة البحث العلمى التاريخى، إذ يتعين على الباحث العلمى أن يقدم فى بحثه كل الروايات التاريخية المتاحة محللاً إياها تحليلاً هادئاً قبل أن يصدر حكمه فى موضوعها ، وهو ما لا يمكن القصةَ التاريخية أن تقوم به ، فضلاً عن أنها لا بد أن تحتوى على قدر من الحوادث والشخصيات المتخيَّلة لتجعل

١ - انظر عرض زيدان لـ « الأميرة المصرية » / الهلال / ١٥ فبراير ١٨٩٩ / ص ٣١٨ - ٣١٩ .

٢ - هذه الملاحظة تصدق أيضاً على ما علقت به « المقتطف » على المصادر التى استقى منها فرح أنطون مادة قصته « أورشليم الجديدة » (إبريل ١٩٠٤ / ص ٣٦٣)، وكذلك على ما ذكره عبد المحسن أنطاكى متعلقاً بالمادة التاريخية فى قصته « فتاة إسرائيل » (انظر مقدمة هذه القصة / ص ٣ - ٤) .

٣ - المنفلوطى / ص ٨٦ .

من حقائق التاريخ قصة . وقد كان زيدان ، كغيره من قصاصى هذه المرحلة ونقادها ، ينظر إلى هذا الجانب الخيالى كوسيلة لتشجيع القارئ على مطالعة ما فى العمل القصصى من مادة تاريخية . وهو فى مقدمة «الحجاج بن يوسف الثقفى» يقول : «وقد رأينا بالاختيار أن نشر التاريخ على أسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب الناس فى مطالعته والاستزادة منه ، وخصوصاً لأننا نتوخى جهدنا أن يكون التاريخ حاكماً على الرواية لا هى عليه كما فعل بعض كتبة الفرنج . وفيهم من جعل غرضه الأول تأليف الرواية ، وإنما جاء بالحقائق التاريخية لإلباس الرواية ثوب الحقيقة فجرّه ذلك إلى التساهل فى سرد الحوادث التاريخية بما يُضلّ القراء . أما نحن فالعمدة فى رواياتنا على التاريخ ، وإنما نأتى بحوادث الرواية تشويقاً للمطالعين فنُبقِى الحوادث التاريخية على حالها ونُدمِج فى خلالها قصة غرامية تشوق المطالع إلى استتمام قراءتها ، فيصبح الاعتماد على ما يجىء فى هذه الروايات من حوادث التاريخ مثل الاعتماد على أى كتاب من كتب التاريخ من حيث الزمان والمكان والأشخاص إلا ما تقتضيه القصة من التوسع فى الوصف مما لا تأثير له على الحقيقة ، بل هو يزيدها بياناً ووضوحاً بما يتخلله من وصف العادات والأخلاق» [1] .

إن من الصعب جدا قبول رأى زيدان فى مدى الاعتماد على قصصه بوصفها مرجعاً تاريخيا . وتصبح المسألة أعقد حينما تصوّر القصة

١ - جرجى زيدان / مقدمة «الحجاج بن يوسف الثقفى» / الهلال / القاهرة / ط ٢ / ١٩٠٢ .

التاريخية ، فيما تصوّر ، علاقة حب مثلاً أَحَدُ طرفيها شخصية تاريخية حقيقية ، فكيف نفرّق فى حالة كهذه بين ما هو تاريخى وما هو متخيل؟ إن القصاص لا يستطيع (بغير أن يُخْرِج القارئ من وهمه أنه لا يقرأ بل يشاهد حوادث تقع تحت أذنه وبصره) أن يشير فى الهامش إلى أن الحبيبة مثلاً أو هذه الواقعة أو تلك إنما هى شىء مخترع لا ينتمى إلى التاريخ . إن زيدان يؤكد أنه يشير دائماً إلى مصادره فى الهامش ، ومع ذلك فإن كاتباً فى مجلة « الموسوعات » لم يذكر اسمه يردّ بأن زيدان فى هوامشه إنما يشير إلى هذه المصادر على نحو يخيل للقارئ أن كل ما ورد فى الفقرة المهمّشة مستقًى من المصدر المذكور ، بينما الحقيقة هى أن بعض الجمل فقط منقول من هذا المصدر ، وبعضها هو كلام زيدان مما يؤدى إلى تشويه الوقائع التاريخية . كما يأخذ هذا الكاتب على زيدان أنه فى « عذراء قريش » ينسب إلى محمد بن أبى بكر المشهور بالزهد والورع عشق بطلة هذه القصة بل يجعل مثل هذا الحب يشغله عن أمر الخلافة ويكون سبباً فى هياجه على عثمان ، وأنه جعل الحسين بن على أيضاً يقع فى حبها فيغار ابن أبى بكر منه . كل هذا رغم أن تلك الفتاة ليست إلا اختراعاً اخترعه خيال زيدان (١) .

وكان رد زيدان هو أن نسبة حب هذه الفتاة إلى محمد بن أبى بكر لا يَمَسُّ كرامته ، فالحب فضيلة باتفاق سائر الأمم ، والمراد بالحب هنا

---

١ - انظر تلخيصاً لهذا المقال فى رد جرجى زيدان عليه فى « هلال » أول مايو ١٨٩٩/ ص ٤٦٢ - ٤٦٣ .

هو الحب الطاهر الشريف الذى يقوم على فضيلة عامة تحترمها كل الأديان ، وهى « الزواج » . ويتابع زيدان القول بأنه لا يَخْفَى على الناقد أن من فروض مؤلفى الروايات التاريخية مزج الحقائق التاريخية بالحوادث الغرامية بحيث يتعذر تمييز الواقع من الموضوع .

أما بالنسبة لمسألة الهوامش فيجيب زيدان بأن هذه الهوامش إنما تشير فقط إلى ما يَرِد فى صلب الفقرة من كلام يتصل بوقائع التاريخ لا بالكلام المتعلق بقصة الحب المتخيلة (١). بَيْدَ أن رد زيدان غير مقنع ، إذ يبدو أنه يحاول اللف والدوران حول المسألة الأساسية ، ولهذا فإنه يقع فى متناقضات ظاهرة ، فلُبُّ الموضوع هو أنه لا محمد بن أبى بكر ولا الحسين بن على قد أحب هذه الفتاة ، التى لم يكن لها وجود حقيقى. ولكن كيف يستطيع القارئ العادى الذى كتب له زيدان هذه القصة وغيرها أن يدرك ذلك ؟ إنه لا يكفى أن يقول زيدان إن قصة الحب هى قصة متخيلة ، فإن أشخاصاً كمحمد بن أبى بكر والحسين بن على كانت لهم فى حياتهم نساء (خطيباتهم وزوجاتهم مثلاً) ، فكيف يمكن التفرقة بين حب الواحد من هؤلاء لخطيبته أو زوجته وبين حبٍّ متخيل اخترعه القَصّاص وأسنده إليه ؟ ثم إن وقائع الحب فى قصص زيدان منسوجة مع الحوادث التاريخية على نحو يفتخر زيدان بأن من الصعب بل من المستحيل معه التمييز بين الحقيقى والمتخيل ، وبخاصة أن طريقته فى التهميش لا تساعد على هذا التمييز . أما ادعاء زيدان بأن

---

١ ـ المرجع السابق / ص ٤٦٣ ـ ٤٦٦ .

من السهل معرفة أن الهوامش إنما تشير إلى ما هو من التاريخ فهو ادعاء واه [١]. وفضلاً عن ذلك فإن زيدان لا يستطيع فى قصصه إلا الاعتماد على رواية تاريخية واحدة ، سواء أُخذَتْ كاملة من مصدر واحد أو جُمعَتْ من مصادر مختلفة . وهذه الرواية ، أقَرّ زيدان بذلك أم لا ، لا بد أن تعكس وجهة نظره هو . فهذا كله يكذّب ادعاءه بأن ما يبغيه بكتابة قصصه التاريخية إنما هو « تبسيط » التاريخ الإسلامى للقراء العاديين .

فى ضوء ما تقدم يصعب قبول ما يقدمه كاتب مادة « زيدان » فى The Encyclopaedia of Islam من تفسير ما وُجّه من نقد شديد إلى قصص زيدان التاريخية بتعصب المسلمين المحافظين الذين ضايقهم أن يتناول مؤلف نصرانى موضوعات إسلامية بالذات [٢] .

إن اللوم فى الحقيقة إنما يقع على عاتق زيدان نفسه ، الذى يدعى أن قصصه جديرة بأن يُعْتَمَد عليها اعتماد الدارسين على الأبحاث التاريخية والذى ، حين ينكشف وَهَنُ ادعائه ، يظل يدور فى حلقة مفرغة مناقضاً نفسه . إن تفرقة زيدان بين منهجه فى تأليف القصص التاريخى والمنهج الذى كان يتبعه ألكسندر دوماس وولتر سكوت هى تفرقة لا أساس لها [٣]،

١ ـ يجد القارئ مناقشة أخرى تتعلق بهذا الموضوع بين رفيق العظم وجرجى زيدان فى « هلال » ١٥ مايو ١٨٩٩ / ص ٤٨٩ ـ ٤٩٢ .

2 -The Encyclopaedia of Islam, 1934 .

٣ ـ بالنسبة لطريقة دوماس يستطيع القارئ أن يرجع إلى G. Lanson, Histoire de la littérature française, Hachette, 1951, p. 994. أما طريقة سكوت فيفصّل القول فيها H. Grierson فى الكتابين التاليين : =

إذ الفرق بينهما إنما هو فرق فى درجة الخروج على التاريخ . إلا أنه لا ينبغى أن ننسى أن دوماس وسكوت لم يدّعيا ، كما ادعى زيدان ، أن قصصهما ترقى ، من حيث القيمة العلمية ، إلى مستوى الأبحاث التاريخية [١].

Sir Walter Scott Lectures 1940 - 1941 , Edinburgh, = 1950, pp. 38, 42, 46, and Sir Walter Scott Broadcast lectures to the Young, Oliver and Body, Edinburgh and London , 1932, pp. 129 - 130 .

١ - يقول چورچ لوكاتش إن الفن بطبيعته لا يستطيع أن يؤدى الوقائع التاريخية كما هى (انظر كتابه The Historical Novel, London, Martin Press, 1962, p. 32).

بنـــاء القصـــة

سَلَفَ القولُ إن نقاد القصة فى مصر فى هذه المرحلة قد ركزوا معظم اهتمامهم على موضوع القصة ، وتفسير ذلك أنهم كانوا يَرَوْنَ القصة أداة تعليم وتوجيه . أما بالنسبة لأركان القصة الأخرى فقد نال الأسلوب من بينها أكبر نصيب من التفات هؤلاء النقاد ، بينما لم تحظ بقية هذه الأركان فى معظم الأحيان إلا بملاحظات وتعليقات سريعة . وليس هذا فى الحقيقة بالأمر الغريب ، فقد كان النقد القصصى لا يزال آنذاك فى طفولته ، إذ إن النقد العربى القديم لم يلتفت كثيراً إلى الإنتاج القصصى مما ترتب عليه أن نقد القصة فى مصر فى أوائل النهضة الحديثة لم يجد ميراثاً نقديا قصصيا يستند إليه . كما أن وَجَازة هذه الملاحظات والتعليقات ترجع من جهة أخرى إلى أن الأحكام النقدية بعامة فى هذه الفترة كانت هى أيضاً موجزة . لقد كانت النهضة الأدبية، كما يقول د. حلمى مرزوق ، فى بدايتها [١] .

وفى حديث الطهطاوى عن انقسام « مواقع الأفلاك » إلى فصول نجده يقارن هذه القصة بمقامات الحريرى على أساس أن كلاً الكتابين مكون من مقالات[٢] ، ناظراً (فيما يبدو) إلى مقامات الحريرى بوصفها كُلا واحداً ، مغفلاً فى ذات الوقت أن كل مقامة هى وحدة قائمة بذاتها ، بينما كل فصل فى القصة الفرنسية وحدة صغيرة تشدها

---

١ ـ د. حلمى مرزوق / ص٢٢١ ـ ٢٢٢ .

٢ ـ نقلا عن د. الهوارى / ص ٤٢ .

إلى بقية الفصول وشائج قوية بحيث تكوّن معاً وحدةً واحدة . ثم إن الطهطاوى لم يفصّل لنا القول فى الأساس الذى بُنِيَ عليه تقسيم القصة المترجمة إلى فصول . والإضافة الوحيدة التى ساهم بها سعيد البستانى فى هذه النقطة هى تسميته أجزاء القصة « فصولاً » لا « مقالات » (١)، وهى التسمية التى كان ولا يزال الكتاب يستعملونها . وهناك ملاحظة أخرى ذات أهمية هنا، ألا وهى إشارة المقتطف إلى الطريقة الجديدة التى اتبعها صالح حماد فى قصة « بين عاشقين » ، وهى تأليفه إياها من رسائل عاطفية بين عاشقين (٢) . إلا أن عارض القصة للأسف لم يقل أكثر من ذلك فيما يتعلق بهذه الطريقة الرائدة فى مجال تأليف القصة المصرية قاصراً معظم حديثه على موضوع القصة من زاوية أخلاقية واجتماعية .

أما بالنسبة لـ « أحداث » القصة فقد رأينا كيف يفرق يعقوب صروف بين المنهج القصصى القديم والمنهج الجديد على أساس أن الناس قديماً لم يكونوا يبالون بإمكانية وقوع أحداث العمل لقصصى أَوْ لا مادامت غريبة تَشُدُّه الخيال . وهو يَعْزُو ذلك إلى أنهم كانوا يَبْغُون فى الأعمال القصصية التسلية والتفكيه ، أما الطريقة الجديدة فتحرص على أن تكون الأحداث محتملة الوقوع ، سواء أكانت قد وقعت فعلا أم

١ ـ البستانى / ص ٥

٢ ـ انظر « المقتطف » / مارس ١٩١٢ / ص ٢٩٦ .

يمكن أن تقع مستقبلاً [(١)]. ويتفق أحمد حافظ عوض فى هذه المسألة مع رأى صروف ، مضيفاً أنه فى حالة القصة التى تكون مستقاة من واقع الحياة يكفى أن تكون قد وقعت بعض حوادثها لأفراد مختلفين ثم رُكّب بعضها مع بعض ولمستها ريشة الخيال فتألفت منها قصة كاملة[(٢)]. وفى مقدمة « عذراء دنشواى » يحكى لنا محمود طاهر حقى كيف ألف حوادث قصته بالاعتماد على تقارير الحكومة عن حادثة دنشواى نفسها بعد أن أضاف إليها قصة حب مخترعة . وهو لذلك يرى القصة خيالية أكثر منها حقيقية [(٣)] .

ومبدأ الاحتمال هذا لا يتعارض ، فيما يبدو ، مع ميل بعض النقاد إلى أن تكون حوادث القصة غريبة ما دامت هذه الحوادث ، رغم غرابتها، ممكنة الوقوع . ومن بين هؤلاء النقاد أسعد داغر ، الذى يعلن أنه اختار قصة Bella Demonia للترجمة لهذا السبب [(٤)]. كذلك فإن « المقتطف »، فى رده على سؤال يتعلق برأى چورج صاند حول حوادث القصة ، يترجم عبارة هذه الكاتبة على النحو التالى : « لا تكون الرواية رواية ما لم تكن نوادرها غريبة » أو « أول شرط من شروط الرواية

---

١ ـ يعقوب صروف / المقتطف / فبراير ١٩٠١ / ص ١٤٥ .

٢ ـ نقلاً عن د. الهوارى / ص ٧٠ .

٣ ـ محمود طاهر حقى / ٢ ـ ٣ . وانظر أيضاً جرجى زيدان فى مقاله « الروايات والروائيون » / الهلال / أول أكتوبر ١٨٩٦ / ص ١٠٤ ، حيث يشرح منهجه فى تأليف حبكة قصصه التاريخية التى لا تختلف كثيراً عن الطريقة التى اتبعها حقى فى قصته .

٤ ـ أسعد داغر / المقتطف / مارس ١٩٠٤ / ص ١ .

أن تكون وقائعها غريبة مدهشة » . وهو يعزو نجاح دوماس الأب والابن وغيرهما من كبار مؤلفي الروايات (كما يقول) إلى جريهم على هذه الخطة[1]. ويبدو أن الكاتب هنا يشير إلى مبدإ « الانتقاء » ، إذ إن أحداث القصة ينبغي ألا تكون تافهة بل ذات أهمية ، وهو ما عبّرت عنه جورج صاند بكلمة romanesque ، التي ترجمتها «المقتطف» بالغرابة والإدهاش ، ففي كل يوم يصادف الإنسان كثيراً من الأحداث ، لكن الحوادث الهامة التي يمكن أن توحي للكاتب بقصة هي حوادث محدودة . وفي مقال عن جرجي زيدان يشير نقولا الحداد إلى مسألة مهمة أخرى تتصل بأحداث القصة وحبكها ، فهو يمدح زيدان بأنه كان يرتب قصصه بحيث تكون الحوادث فيها آخذاً بعضها برقاب بعض ومنساقة كلها إلى غاية واحدة هي النتيجة التي تتهافت إليها عواطف القارئ [2]. إن الحداد هنا يشير إلى مبدإ « السببية »، الذي ينتج عنه أن يجيء الترابط بين حوادث القصة وثيقاً والذي هو جوهر« الحبكة » .

ويشير الحداد أيضاً ، ولكن بإيجاز ، إلى نجاح زيدان كقصاص في إيهام القارئ بأنه قد عاش فعلا مع شخصيات قصصه وأن ما يقوله عنهم قد شاهده بنفسه [3]. ويتلبث زيدان قليلاً عند هذه النقطة فيقول ، في معرض حديثه عن العُدّة التي ينبغي أن يتجهز بها القصاص التاريخي ،

---

١ ـ المقتطف / مايو ١٩٠٤ (في « باب المسائل »).

٢ ـ نقولا الحداد / الفقيد روائيا / الهلال / أول ديسمبر ١٩١٤ / ص ١٨٣ ـ ١٨٤.

٣ ـ المرجع السابق / ص ١٨٤ .

إن عليه أن يُلِمّ بكل ما يتعلق بالفترة التى يتناولها من عادات وتقاليد وملابس وأسلحة ، وكذلك ينبغى له أن يعرف أشخاصه إلى الحد الذى يستطيع أن يشاهد انفعالات وجوههم وحركات أيديهم ، إلى جانب معرفة خصائص المكان والزمان اللذين وقعت فيهما أحداث قصته[1].

غير أن هذا ، فيما يبدو ، يتعارض مع ما يقوله فى موضع آخر عن طريقته فى تأليف قصصه التاريخية ونشرها مسلسلة فى «الهلال» من أن «ما ننشره من رواياتنا فى « الهلال » إنما هو ابن يومه ، فلا نكتب من الرواية عند كل هلال إلا ما نحتاج إلى نشره فى ذلك الهلال ... ومن غريب ما يتفق لنا من هذا القبيل أننا ننشر الفصل فى الرواية ونحن على غير بيّنة من الفصل التالى ... فلو سئلنا أن نقصّ ما بقى منها ما استطعنا إلى ذلك سبيلاً ، إلا إذا سئلنا عن غرض الرواية بوجه الإجمال. فلا نظن القارئ أكثر تشوقاً إلى مطالعة الرواية منا إلى كتابتها، فإننا نفرغ من كتابة الفصل ونحن نتشوق إلى ما يليه تطلعاً إلى ما سيكون بعده » [2]، إذ إن مثل هذه المعرفة الإجمالية بحبكة القصة لا تساعد صاحبها كثيراً على وصف الأشخاص والحوادث على نحو يخيل للقارئ أن المؤلف كان حاضراً وشاهد وسمع . وبرغم ذلك يرى زيدان فى سؤال أحد القراء له : « ألا يزال بطل « أسير المُتَمَهْدِى » وحبيبته حيّيْن ، وإذا كانا كذلك فأين يعيشان ؟ »دليلاً على نجاحه فى

---

١ ـ مقدمة « الحجاج بن يوسف الثقفى » / مطبعة الهلال / ١٩١٣ .

٢ ـ جرجى زيدان / عذراء قريش فى عالم الغيب / الهلال / أول فبراير ١٨٨٩ / ص ٢٧٧ .

عملية الإيهام بحقيقة ما يصف[1]. لكن الحقيقة هي أن هذا الإيهام ناشيء في الأصل من اعتقاد القراء أنه ما دامت هذه القصة تاريخية فإن أحداثها وشخصياتها حقيقية. ولأن هؤلاء القراء قد عاصروا وقائع ثورة المهدى[2] فقد كان مفهوماً أن يظنوا أن هاتين الشخصيتين هما شخصان حقيقيان، بل من المحتمل جدا أنهما لا يزالان على قيد الحياة.

وينشأ « الإيهام » فى رأى محمود خيرت من مهارة الوصف الذى يعطى فيه المؤلف كل جزئية فى المنظر حقها الكامل من العناية حتى لتخرج القصة من يديه وهى كالصورة المتحركة [3]. وهو يعزو نجاح القصاصين الأوربيين إلى هذه المهارة . ويُبرز خليل مطران هذه النقطة بوصفها أحد الفروق الرئيسية بين القصة الحديثة والقصص العربى القديم، فقد كان العرب (على حسب قوله) يتوخّون الإيجاز ويبادرون الذهن بكل ما يتشوق إلى معرفته حتى تكاد العبارة تزحم الأخرى بمنكبها فى سرعة جريها فلا يكون هناك مجال للوصف المفصل حين الحاجة إليه ، بينما يهتم القصاص الأوربى بدقائق الوصف وبالحوار الذى يبرز ملامح الشخصية وبالتمهيد السردى « حتى تكاد الحادثة تتمثل للقارئ كأنها

---

١ - انظر « الهلال » / ١٥ أكتوبر ١٨٨٩ / ص ٥٥ ، و ١٥ مارس / ١٨٩٩ / ص ٣٦٧ .

٢ - وقد شارك زيدان نفسه فى الحملة الإنجليزية .

٣ - محمود خيرت / الفتاة الريفية / مطبعة مدرسة والدة عباس الأول / القاهرة / ١٩٠٥ / ص ٣ .

بمرأى منه ومسمع » [1] . غير أنه لا ينبغى أن يغيب عن بالنا أن ما يقارنه مطران هنا بالقصة الأوربية إنما هو فى الأرجح الحكايات القصيرة والنوادر وما أشبه ، وهى أجناس أدبية تصحّ مقارنتها بالقصة القصيرة التى لا تسمح لكاتبها بالإسهاب ، وإلا ففى قصصنا القديم من الأجناس القصصية الأخرى كالسِّيَر والرسائل مثلا ما لا يفتقر إلى إشباع السرد والوصف .

---

١ ـ نقلا عن د. الهوارى / ٧٢ ـ ٧٣ . وقد كتب مطران ذلك فى عام ١٩٠٠ .

الأسلوب

لقد كانت غالبية نقاد القصة فى هذه المرحلة يتطلبون أسلوباً سهلاً. ولعله من المفيد هنا أن نستشهد بما يقوله أنطونى ترولوب الروائى البريطانى مفرقا بين الأسلوب القصصى وأسلوب الكتابة التاريخية والعلمية ومبيّنًا لماذا ينبغى أن يكون الأسلوب الأول سهلاً قريب الفهم: « إن قراءة كتاب تاريخى أو علمى قد تكون واجباً لا بد للقارئ من أدائه مهما يكن أسلوب الكتاب رديئاً ، بخلاف قارئ القصة ، الذى لن يشعر بأن عليه مثل هذا الواجب ، ومن ثم فسيطرحها جانباً بلا أى تحرج إن وجدها صعبة الفهم . وأول ما ينبغى على القصاص مراعاته هو أن يكون سارًا ، وهو ما يتحقق لا بصحة الأسلوب وحدها بل بأن يكون أيضاً مفهوما : مفهوماً من غير إعنات . وكذلك ينبغى أن يكون متجانسا» (١). ويمكن أن يضاف إلى هذا أن غالبية المصريين فى ذلك الوقت كانوا أميين وأن معظم الذين كانوا يستطيعون القراءة لم يتلقّوا تعليماً كافياً .

إن الاهتمام ببساطة الأسلوب لم يكن مقصوراً على نقاد القصة فى ذلك الحين بل كان جزءاً من حركة الإصلاح الأسلوبى بعامة . ومن بين من دعا إلى اصطناع أسلوبٍ سهلٍ رفاعة الطهطاوى ، الذى كان يرى أن البلاغة الصحيحة هى ما فهمته العامة ورضيته

1 - Antony Trollope, An Autobiography, The Fontana Library, 1962, p.189 .

الخاصة (١) ، وجمال الدين الأفغانى ، الذى كان يدعو الكتاب إلى استعمال أسلوب سهل (٢) ، واليازجى ، الذى عاب فى مقال له على المتنبى غموض معانيه باستعماله الجمل المتعاظلة ووضعه اللفظ فى غير موضعه ، وذلك ليوهم (كما يقول اليازجى) القارئ بأن ما يقوله أعمق من أن يُفهم (٣). كذلك كان للصحافة دورها فى تبسيط الأسلوب بوصفها أداة لمخاطبة الجمهور .

فى ضوء ما تقدم ينبغى أن ننظر إلى مطالبة نقاد تلك الفترة بأن يكون الأسلوب سهلاً بسيطًا . يقول سعيد البستانى فى مقدمة « ذات الخدر » إنه حرص ، وهو يكتب هذه القصة ، على اختيار الكلمات المعروفة للعامة . ثم يضيف أنه عانى من جرَّاء ذلك كثيراً ، إذ إن ذاكرته لم تكن تسعفه دائمًا بالكلمة المرادة التى لا ينوب عنها غيرها . وهو يأمل فى أن تتذلل هذه الصعوبة بإنتاج المزيد من القصص والعمل فى غضون ذلك على « إحياء ألفاظ لغتنا الواسعة » ، مؤكداً أن العيب ليس عيب اللغة العربية ، بل هو ناشىء من أن فن القصة فن جديد فى أدبنا العربى(٤) . و مع ذلك فإن أسلوب البستانى قد تعرض للنقد على

١ ـ د. أحمد أحمد بدوى / ص ٢٥٧ ـ ٢٥٨ .

2 - Abd al-Jalil , p. 225 .

٣ ـ انظر « مختارات من إبراهيم اليازجى » / ص ٣٣ .

٤ ـ البستانى / ص ٥ . وانظر ما أخذه زيدان على حافظ إبراهيم من إكثاره استخدام الألفاظ المهجورة فى ترجمته لرواية « البؤساء » ، إذ يرى أنه لا معنى لإحياء مثل هذه الألفاظ إلا إذا لم يعثر الكاتب على ما يقوم مقامها مما يسميه « الألفاظ الحية » (الهلال / ١٥ يونيه ١٩٠٣ / ص ٥٤٧) .

يد أحد الكُتّاب لأنه ، فيما يقول هذا الكاتب ، قد سبك روايته « سمير الأمير » فى قالب إنشاء جليل بألفاظ لغوية ، وكان عليه أن يجعله باللغة الدارجة . وهذا النقد معناه ، فيما يبدو من رد النديم عليه ، أن أسلوب البستانى فى تلك الرواية كان يعلو على فهم الجمهور . أما رد النديم المشار إليه فيقوم على أن قصّة أبى زيد والزير سالم وغيرهما من القَصَص الشعبى لم تُكْتَب بالعامية بل « باللغة الصحيحة العالية ، ومع ذلك لا يتوقف فى فهمها أحد » [١] .

وقد دافع عارضٌ آخر لقصة « سمير الأمير » عن إيراد البستانى لبعض الألفاظ غير الأليفة بأن هذه الألفاظ ، على حسب تعبيره ، أكثر بلاغة من غيرها ، مؤكداً أن البستانى لو كان استعمل غيرها لكان متكلفا « لأن المترادفات وإن كثرت فى لغتنا العربية فإن لكل لفظ مترادفٍ معنى قائماً بنفسه لو استُبْدِل بغيره أفاد غير إفادته » [٢]. أمّا عارض ترجمة « الأميرة المصرية » فقد عابها بأن فيها كثيراً من الكلمات العويصة التى يَشُقّ بل يتعذر فهمها على عامة القراء إلا بعد شدة التروى وإطالة الإمعان . وحجته فى ذلك أن القصة ليست قصيدةً يَضْطَر صاحبَها ما فيها من الوزن والقافية إلى الألفاظ الصعبة ، ولا رسالةً علمية أو أدبية موضوعة للخاصة . ثم « إن القصص وُضِعَتْ لكى تطالَع فى أوقات الفراغ ترويحاً للنفس من مشاق الأعمال العقلية والجسدية لا

١ - عرض النديم لـ « سمير الأمير » / الأستاذ / ١٠ يناير ١٨٩٣ / ص ٥٠٠ .
٢ - سليم . ب . يا . فى عرضه لـ « سمير الأمير » / الأستاذ / ١٤ مارس ١٩٨٣ / ص ٧٢٦ - ٧٢٧ .

لزيادة إرهاقها بالتفكير والتأمل » (١). ومن الواضح أن الكاتب يشير فى هذا الجزء الأخير من عبارته إلى إحدى وظائف القصة، وهى التسلية .

ويأخذ اليازجى على جرجى زيدان فى قصته « فتح الأندلس » أنه قد يستعمل ألفاظاً على غير معناها فى كتب اللغة أو يستخدم مفردات عامية مع وجود الفصيح بإزائها (٢). أما انتقاده لأسلوب أحمد شوقى فى قصته « عذراء الهند » فهو انتقاد لاذع ، إذ هو فى نظره أسلوب غريب اصطنعه المؤلف (كما يقول اليازجى متهكما) مراعاة للنظير بين موضوع الرواية وعباراتها حتى تكون كلها غريباً فى غريب . إلا أنه يبدى إعجابه بمعظم ما جاء فى القصة من شعرٍ حَسَنٍ ورشاقة نَظْمٍ وملاحة سبْك ، كما لو أن الشعر عنصر مستقل بنفسه عن بقية أركان القصة (٣). لكن كثيراً من هذه الملاحظات يغلب عليه الاعتساف

١ — انظر عرضه للقصة بإمضاء « صيرفى » فى « مقتطف » ديسمبر ١٨٩٩ / ص ٩٢٢ . وانظر أيضاً نقد « المقتطف » للمنفلوطى لهجره ، فى « العبرات » ، الكلمات المألوفة . ويلاحظ أن المقال موجه كله تقريباً لمناقشة أسلوب الكتاب (المقتطف / فبراير ١٩١٦ / ص ١٢٢) .

٢ — اليازجى فى عرضه لـ « فتح الأندلس » / الضياء / ٣١ ديسمبر ١٩٠٣ / ص ٥٤ — ٥٥ . ومن ذلك أنه يعيب استخدامه لكلمة « العائلة » ، وهى من كلام العامة كما يقول ، وكان ينبغى أن يستعمل مكانها « الأسرة » أو « العتْرة » . وجدير بالذكر تصريحه بأنه لم يقرأ القصة كلها وأن المقال مقصور على الملاحظات الأسلوبية .

٣ — اليازجى فى عرضه لـ « عذراء الهند » / البيان / ١٦ ديسمبر ١٨٩٧/ ص ٥٣٦ — ٥٤١ .

والتحكم ، فهو يعيب شوقيًا لقوله مخاطبًا الخديوى : « الكاتب وما كتب غِراس نعمائك وجَنى ظلك ومائك » ، مدعيًا أن هذا كلام غريب فى هذا المقام ، لأن مثل هذا إنما يصح من تلميذ لأستاذه لا من مربوب لولى نعمته . والواقع أن العكس هو الصحيح ، إذ إن هذا الكلام لا يناسب البتة موقف تلميذ من أستاذه . كذلك نراه يأخذ عليه قوله : « أجهد أذنيه» بدلاً من « أرهف أذنيه » أو « حدّد سمعه » ، وهو تمحل لا أساس له . وقد رد عليه شكيب أرسلان ، الذى وافقه على بعض ملاحظاته وخطّأه فى معظمها ، لافتًا نظره إلى مبدإ « التطور اللغوى »، الذى كان اليازجى قد أكده فى بعض مقالاته ثم تجاهله فى نقده لشوقى[١]. أما بالنسبة لإعجاب اليازجى بما قد يتخلل القصة أحيانا من شعر غيّر ملتفت إلى ارتباطه أو عدم ارتباطه ببقية عناصر القصة فيمكن الرجوع إلى مثال منه فى ثنائه على ما ضمّنه نقولا الحداد من أبيات شعرية فى ترجمته لإحدى القصص الفرنسية[٢]. كما يرى «المقتطف» أيضًا أن من حسنات « عوامل النجاح ووسائل الإصلاح » (وهى رواية لمينا راغب) ترصيعه أياها «بكثير من الآيات الكتابية والأبيات الحكْمية والمواعظ والحكَم » ، بِغَضّ النظر عن تطلب القصة لهذا الترصيع أو لا . وبرغم ذلك فإن من السهل فهم موقف الناقد فى ضوء ما كان للمضمون الأخلاقى لفن

١ - انظر رد أرسلان فى « شوقى أو إخاء أربعين سنة » / ص ٥٨ . وكان قد نشره فى « أهرام » ٢٥ يناير ١٨٩٨ .

٢ - انظر تعليق اليازجى على ترجمة « ميت يتكلم » فى « الضياء » بتاريخ ١٥ إبريل ١٩٠١ / ص ٤٧٠ .

القصة فى نظر نقاد هذه الفترة من أهمية كبيرة ، إذ يبدو أنه لم يكن ثمة بأس بإضافة أى شىء إلى العمل القصصى مادام ذا فائدة أخلاقية . كذلك يرى « المقتطف » أن السجع ، وإن لم يَحْسُن إيراده فى الحوار ، فلا بأس بإيراده فى السرد والوصف (أو بنص تعبيره : « على لسان واضع الرواية ») (١) . وهو رأى ينبغى فهمه فى سياقه ، فقد كان السجع وغيره من المحسنات البديعية سمة من سمات الأسلوب العربى ورثتها هذه الفترة عن أواخر العصر العثمانى ، وإن أخذت تختفى تدريجيا ليحل محلها أسلوب مُرْسَل (٢) .

---

١ ـ انظر عرض « عوامل النجاح » فى « مقتطف » ديسمبر ١٩٠١ / ص ١١٣٨ .

٢ ـ فى كتابات محمد عبده المبكرة وعبد الله فكرى وحفنى ناصف يبرز السجع ، الذى تخلص مع ذلك على أيديهم من كثير من التصنع والوعورة . ثم جاء بعد ذلك وقت لم يعد الكتاب يستسيغون فيه السجع . انظر زيدان / تاريخ آداب اللغة العربية / جـ ٤ / ص ٢٦٩ . وانظر كذلك محمد خلف الله أحمد / محاضرات عن حفنى ناصف / ص ٢٣ ـ ٢٧ . وينبغى ألا ننسى أن السجع كان تقليداً أدبيا فى كثير من القصص العربى القديم كالمقامة والرسالة والسيرة . لا جَرَمَ إذن أن يمدح اليازجى ما استخدمه نجيب الحداد فى بعض المواضع من مسرحيته «صلاح الدين » من السجع المتين الفواصل المحكم الوقع حيث يقتضيه السياق من وصف واقعة مهمة أو أمر خطير أو تمثيل شىء من حركات النفس وانفعالاتها ، فإن السجع (كما يقول) نوع من الشعر لا يحسن إلا فى مقامات التخييل وحيث يتلاعب المنشئ بضروب المعانى فيأتى بالاستعارات والكنايات وغير ذلك من فنون التعبير (انظر « مختارات من إبراهيم اليازجى » / صفحة ع . وقد ظهر هذا المقال أولاً فى « الضياء » بتاريخ ١٥ ديسمبر ١٨٩٨) .

وقد لاحظ د. الهوارى بحق أن نقاد هذه الفترة بعامة كانوا يتناولون أسلوب القصة بوصفه شيئًا منفصلاً عن بقية عناصرها ، إلا أن تقسيمه لهم ، على حسب موقفهم من لغة القصة ، يفتقر إلى ما يسوّغه، فقد قسمهم إلى نقاد لغويين وأخلاقيين وبلاغيين [١] ، وهو ما لا وجود له فى الواقع ، فإن الناقد الواحد من هؤلاء كان ، فى تناوله لأسلوب القصة التى يعرضها أو ينتقدها ، يركز على خصائصها الأسلوبية ، أما حين يتحدث عن مضمونها فقد كان يصب اهتمامه على ما فيها من دروس أخلاقية وغير أخلاقية ، وهلم جرًا .

وفى رد محمود طاهر حقى على من أخذوا عليه استعمال العامية فى حوار قصته « عذراء دنشواى » [٢] يقول إنه تعمد « الكتابة باللغة العامية الريفية ليكون أوقع فى النفس وعبارة طبق الأصل لمحادثة سكان القرى »[٣] . وحقى بذلك ينسى أن هناك أمورًا أخرى أهم من مجرد

١ ـ د. الهوارى / ص ٧٨ ، ٨٤ ، ٨٥ .

٢ ـ ونص كلام حقى هو : « وقد كان من بينهم (أى من بين قراء القصة) من تفضل فانتقد لغة الرواية لأنه مضيّع على زعمه للغة القرآن الشريف » (مقدمة القصة / ص ٣) . قابل بين هذا النقد وما قاله الشيخ عبد الكريم سلمان من «أن القاعدة الأصولية عندنا تحكم حكما باتا بأن ما لا يتم الواجب إلا به فهو واجب ، وقد علمنا ... أن فهم أحكام الله الموجودة فى القرآن ، الذى هو أصل الدين ، موقوف على وجود اللغة العربية ، والعلم لا يمكن إلا بما يعلم ، ولا يتأتى العلم بالمفروض والعمل به إلا بهذه اللغة ، فبقاؤها فينا واجب بلا نزاع . وعلى هذه القاعدة يتفرع الحكم بأن العدول عن اللغة العربية إخلال بواجب دينى هو من أول الواجبات » (نقلا عن د. حلمى مرزوق / ص ٥٧ ـ ٥٨) .

٣ ـ مقدمة « عذراء دنشواى » / ص ٣ .

استعمال العامية ينبغى أخذها بعين الاعتبار عند كتابة الحوار القصصى، مثل المستوى الثقافى للمتحدث وحالته النفسية أثناء الكلام وغير ذلك مما يمكن إبرازه عن طريق لغة صحيحة تُراعَى فيها السهولة مع تطعيمها هنا وههنا بتعبير عامى يعطى الحوار النكهة المطلوبة التى ربما لم تستطع اللغة الفصحى توفيرها بسهولة .

وفى مناقشته لهذه القضية يحاول د. الهوارى تتبع كتابة الحوار بالعامية فى الأدب العربى القديم مستشهداً بالجاحظ وابن قتيبة وقدامة وأبى هلال العسكرى بوصفهم من أنصار العامية فى هذا المجال . إلا أن ما أورده من نُقُولٍ لا يعضّد ما خرج به من نتائج ، فالجاحظ حين يحبذ العامية فإنه يحبذها فى رواية « النكتة » أو الطرفة شفوياً كما وردت على لسان من يسميهم بـ « المولّدين » ، الذين لم يكونوا يحسنون النطق بالفصحى ، حتى لا تأتى الطرفة باردة سمجة ، وهو ما ينطبق أيضا على ما قاله النقاد الثلاثة الآخرون .

ويتصل بأسلوب الحوار القصصى وما سلفت الإشارة إليه من أن المهم هو إبراز شخصية المتحدث وحالته النفسية نَقْدُ « المقتطف » لحافظ إبراهيم بسبب استعماله ، فى بعض المواضع من حوار « البؤساء » ، أسلوباً لا يتناسب مع شخصية المتكلم (كالأسلوب المنتقَى الذى أجراه على لسان الخادم مثلاً) مما لا يتفق مع مستواها الثقافى (١) .

١ ـ انظر عرض « البؤساء » فى « مقتطف » يوليه ١٩٠٣ / ص ٦١٠ ـ ٦١١ .

المصطلحات الفنية

على رغم أن الأدب العربى القديم يضم ثروة قيمة من الكتابات القصصية فإننا لسوء الحظ لم نرث مثل هذه الثروة من النقد القصصى، اللهم ما خلا ملاحظات متناثرة هنا وهناك ، وذلك على عكس النقد الشعرى ، الذى أُلِّفَتْ فيه طائفة كبيرة ومتنوعة من الكتب . أما بالنسبة لما يتعلق بالمصطلحات النقدية التى خلفها لنا أجدادنا العرب فى ساحة النقد القصصى فقد ذكر د. عبد العزيز عبد المجيد فى كتابه The Modern Arabic Short Story عدداً منها ، مثل «النادرة» و « الأسطورة » و « الحكاية » و « القصة » و « الرواية » (١) . ويهمنا الآن أن نكتشف أى المصطلحات القصصية كانت معروفة لنقاد القصة الأوائل فى مصر ، وهل كانت مهمة صياغة ما كانوا يحتاجون إليه من مصطلحات لم يجدوها فى الموروث النقدى العربى مهمة سهلة ، وما المصطلحات التى بقيت منذ ذلك الحين مستعملة حتى الآن .

فيما يقابل المصطلح الانجليزى novel استعمل محمد عبده (فى سنة ١٩٨١) كلمة « رومانيات » (٢) ، وهى كلمة معربة ، فيما يبدو،

---

١ - انظر د. عبد العزيز عبد المجيد / The Modern Arabic Short Story/ القاهرة / بدون تاريخ / ص ١١ - ٢٢ .

٢ - انظر د. محمد يوسف نجم / القصة فى الأدب العربى الحديث / المكتبة الأهلية / بيروت / ط ٢ / ١٩٦١ / ص ٦٦ .

عن المصطلح الفرنسى roman . أما على مبارك فإنه يسمى «علَم الدين» « كتاباً » على رغم أن النقاد يعدّونه رواية ، بينما يستخدم سعيد البستانى هذا المصطلح الأخير للفن الذى ينتمى إليه مؤلَّفه « ذات الخدر » [1]. ويستعمل سليم ب . يا مصطلحَيْ « قصة » و « رواية » كليهما [2]، فى حين يسمى المويلحى مؤلَّفه بـ « حديث (عيسى بن هشام) » [3] . وقد كان من عادة نقاد القصة فى مصر فى ذلك الوقت إتْباع مصطلح « رواية » أو قصة » بوصف أو أكثر إشارةً إلى موضوع العمل القصصى والوظيفة التى ينسبونها إليه . ومن هنا نجد مثل هذه التعبيرات : « رواية تاريخية أدبية » [4] و « رواية فكاهية » [5] و « رواية أدبية » [6] و « رواية تاريخية فلسفية اجتماعية »[7] ... إلخ .

وفيما يقابل مصطلح play تستخدم مجلة « الأستاذ » [8] عبارة

---

١ ـ البستانى / ص ٤ ـ ٥ .

٢ ـ سليم . ب . يا . / ص ٧٢٥ ـ ٧٢٧ .

٣ ـ يُعَدّ هذا العمل إحدى الخطوات الأولى نحو تأليف قصة مصرية .

٤ ـ انظر عرض النديم لـ « سمير الأمير » / الأستاذ / ١٠ يناير ١٨٩٣ / ص ٥٥ .

٥ ـ عرض « يتيمة الزمان » / البيان / أول إبريل ١٨٩٧ / ص ٩٦ .

٦ ـ زيدان / عرض « الغادة المصرية » / الهلال / ١٥ سبتمبر ١٨٩٩/ ص ٧١٢.

٧ ـ عرض قصة فرح أنطون « أورشليم الجديدة » / المقتطف / إبريل ١٩٠٤ / ص ٣٦٣ .

٨ ـ عرض « هناء المحبين » / الأستاذ / ١١ إبريل ١٨٩٣ / ص ٨٠٦ .

« رواية أدبية » ، وهى عبارة سبق أن رأينا أنها استُخْدِمَت للإشارة إلى ما يقابل المصطلح novel ، فى حين يستعمل ناقد آخر فى هذا المعنى مصطلحى « رواية » و « تمثيلية » [١] (وهذا المصطلح الأخير يستخدم حاليا للدلالة على قصة ممثّلة ومذاعة فى المذياع أو المرناء) . وفى مكان آخر نرى مصطلح « رواية » مستعملاً للدلالة على ما نسميه اليوم بـ «المسرحية» ، لكنه فى هذه المرة مصحوب بالوصف التالى : «تشخيصية» [٢] للدلالة على أنها قصة قد مُثِّلَتْ على المسرح . وإلى جانب ذلك فقد استعمل أحد الكتاب ، للإشارة إلى هذا الفن الأدبى ، العبارة التالية : « رواية تياترية » [٣] ، مشتقا هذه الصفة الأخيرة من الكلمة الأوربية theatre, théâtre ... إلخ .

أما مصطلح short story فإن نقاد هذه الفترة قد ترجموه على أنحاء مختلفة : فمنهم من سمى هذا الجنس الأدبى « رواية » [٤]، ومنهم من دعاه « رواية صغيرة » [٥] ، كما أن بعضهم قد أطلق عليه « قصة

---

١ – عرض « مظالم الآباء » / البيان / أول يونيه ١٨٩٧ / ص ١٨٦ .

٢ – عرض « الثورة العرابية » / البيان / ١٦ يناير ١٨٩٨ / ص ٦٠٣ .

٣ – سليم الخورى / الروايات والروائيون / الضياء / إبريل ١٨٩٩ / ص ٤٦٠ .

٤ – المقتطف / أغسطس ١٩٠٢ / ص ٨١٧ . وقد يكون هذا المصطلح مستخدما فى هذا السياق للدلالة على الـ short novel ، كما يبدو من إشارة المعلق أن كل واحدة من القصص التى يتناولها بالعرض قد طُبِعَتْ منفردة .

٥ – انظر فهرست « الضياء » بتاريخ ١٥ يوليه ١٨٩٩ وأيضا كل أعداد سنة ١٨٩٨ .

وجيزة »[١]، بينما بعض آخر قد فضل « قصة صغيرة » [٢]، إلى جانب تسميته فى مناسبتين مختلفتين بـ « رواية قصيرة »[٣] و « قصة » [٤].

وبالنسبة لما يقابل لفظة novelists نجد البستانى يقول « أرباب الروايات »[٥] ، أما حبيب نبوت فيكتفى بتسميتهم (على الأقل أحيانا) بـ « الكُتّاب » [٦] ، بينما يستعمل إبراهيم اليازجى «واضعو الروايات»[٧] ، فى حين يستخدم ناقد آخر « روائيون » [٨] ، وهو مصطلح مازلنا نستخدمه حتى اليوم . وهناك مصطلح آخر استُعْمِل فى وقت مبكر فى هذه المرحلة ولا يزال إلى الآن جاريًا فى كتابات النقاد ، هو لفظ «قصّاص» ، وقد استعمله المنفلوطى فى مقالة له موجودة فى

---

١ ـ عرض « العبرات » / المقتطف / فبراير ١٩١٦ / ص ١٩٢ .

٢ ـ عرض « العبرات » / الهلال / مارس ١٩١٦ / ص ٤٣٨ .

٣ ـ انظر « البيان » / يناير ١٩١٩ / ص ١٣٣ ، وكذلك فى الهامش بنفس الصفحة حيث نقرأ أن المجلة عازمة على نشر « رواية قصيرة » فى كل عدد .

٤ ـ البيان / يناير ١٩١٩ / ص ٣١٧ ، حيث نشرت المجلة قصة قصيرة مترجمة عن ترجنييف .

٥ ـ البستانى / ص ٤ ـ ٥ .

٦ ـ حبيب نبوت / الروايات / المقتطف / أكتوبر ١٨٩٠ / ص ١٦ .

٧ ـ اليازجى / عرض « عذراء الهند » / البيان / ١٦ ديسمبر ١٨٩٧ / ص ٥٣٧ - ٥٣٨ .

٨ ـ سليم الخورى / مرجع سابق / ص ٤٥٧ . ويبدو أن الكاتب يقصد بهذه التسمية كاتب القصة وكاتب المسرحية كليهما .

« نظراته »[١].

وقد رأينا كيف أطلق الطهطاوى على الوحدات التى تتركب منها «مواقع الأفلاك» « مقالات » ، وهو مصطلح أُطْلِق فيما بعد على جنس أدبى مختلف هو الفصول التى تُنْشَر فى الصحف والمجلات . أما البستانى فإنه قد سمى مثل هذه الوحدات « فصولاً » كما جرت به العادة ولا تزال [٢].

وفيما يعادل المصطلح الإنجليزى events نجد الطهطاوى يستعمل لفظة « حوادث »[٣] ، وإن اشتبه كاتب هذا البحث فى أنه ربما قصد بها الأحداث بمعناها العام. ويستخدم حبيب نبوت فضلاً عن هذه اللفظة لفظة أخرى هى « وقائع » [٤] ، أما جرجى زيدان فإنه يستعمل «حوادث وهمية» للتمييز بين الجزء المتخيَّل من حوادث قصصه عن تاريخ الإسلام والجزء الذى استقاه من المصادر التاريخية [٥] ، بينما

---

١ ـ المنفلوطى / ص ١٦٦ .

٢ ـ البستانى / ص ٥ . وهذا المصطلح قد استخدمته « البيان » على الأقل مرة (فى عدد أول يونيه ١٨٩٧ / ص ١٨٦) للدلالة على ما يقابل هذه الوحدة فى « المسرحية » .

٣ ـ د. الهوارى / مرجع سابق / ص ٤٢ .

٤ ـ حبيب نبوت / مرجع سابق / ص ١٦ .

٥ ـ زيدان / الروايات التاريخية / الهلال / أول أكتوبر ١٨٩٦ / ص ١٠٤ . وهو يسمى هذين العنصرين أيضاً بـ «المجاز والحقيقة» (الهلال/ ١٥ أكتوبر ١٨٩٨/ ص ٥٥) مقتبساً هذين المصطلحين ، فيما يبدو ، من كتب البلاغة العربية . =

زاوج صالح جودت بين « وقائع » و « مواقع » إما لما بين اللفظين من جناس وسجع أو استخداماً للفظة الأولى فيما يقابل events وللثانية بمعنى « معارك » أو « أماكن » ... إلخ. كما أنه يستخدم عبارة «حوادث تاريخية» ، ولكن بمعنى الأحداث التى وقعت فى الماضى واحتفظت بها كتب التاريخ (١). وفى الكلمة التى قدم بها فرح أنطون لقصته « الدين والعلم والمال » نراه يذكر فى هذا المعنى لفظى « أحداث وأخبار » معطوفة إحداهما على الأخرى (٢) .

وفى مجال الإشارة إلى ما يساوى المصطلح الإنجليزى Characters نجد « الهلال » مثلا تستعمل لفظة « أشخاص » (٣) ، كما نجد زيدان يسمى الشخصية الرئيسية بـ « البطل » (٤) .

= وفى موضع آخر نراه يطلق على هذين العنصرين كذلك « حوادث غرامية وحقائق تاريخية » (الهلال / أول فبراير ١٨٩٩ / ص ٢٧٧) . أما رفيق العظم ، الذى تناول بالنقد منهج زيدان فى كتابة هذه القصص ، فقد سماها « الحقيقة والوهم » (الهلال / ١٥ مايو ١٨٩٩ / ص ٤٨٩ ـ ٤٩٠) .

١ ـ صالح جودت / مقدمة « غادة الصين » / القاهرة / ١٨٩٩ / ص ٢ ـ ٣ .

٢ ـ فرح أنطون / مقدمة « الدين والعلم والمال » / الإسكندرية / ١٩٠٣ . ومما هو جدير بالإشارة هنا أن مصطلح « الخبر » كان يستعمل فى النقد العربى القديم بمعنى الحكاية وما أشبه . وهناك لفظة أخرى هى لفظة « نوادر » ، التى أوردها المقتطف (مايو ١٩٠٤) فى ترجمته عبارةً لجورج صاند فى «باب القراء» بمعنى « حوادث » .

٣ ـ انظر عرض « الحقيبة الزرقاء » / الهلال / أول يوليه ١٩٠٦ / ص ٦١١ .

٤ ـ زيدان / الروايات التاريخية / الهلال / أول أكتوبر ١٨٩٦ / ص ١٠٤ ، وهو مصطلح ما زال شائعاً حتى هذه اللحظة فى مجال نقد القصة .

أما فيما يساوى مصطلح dialogue فعلى مبارك يقول : « سمط الحديث » [١] ، أما خليل مطران فيكتفى بلفظة « حديث » مرة ، ومرة أخرى يستخدم « أقوال » (للدلالة على كلام المتحاورين)[٢]، بخلاف « المقتطف » ، الذى يسميه « كلام المتكلمين » (على حين يسمى السرد والوصف « كلام واضعى الروايات ») [٣]، بينما يستعمل محمود طاهر حقى « محادثات » [٤] ، و« الهلال » لفظة « محاورات » [٥] .

وهناك كذلك مصطلح narration ، الذى نرى البستانى يستخدم للدلالة على معناه لفظة « سرد » [٦] ، التى مازلنا نستخدمها حتى وقتنا هذا ، فى حين تشير « الهلال » إليه فى إحدى مقالاتها بكلمة « رواية »[٧].

وبالنسبة للمصطلحات الأخرى نرى اليازجى يستعمل لفظة « وصف » لما يقابل description ، وهى لفظة ما زالت مستعملة حتى

---

١ – انظر د. عبد المحسن طه بدر / ص ٦٢ . ويلاحظ أن كلمة « سمط » ترد كثيراً فى النقد العربى القديم .

٢ – انظر د. الهوارى / ص ٧٢ .

٣ – انظر عرض « عوامل النجاح » / المقتطف / ديسمبر ١٩٠١ / ص ١١٣٨ .

٤ – طاهر حقى / ص ٣٠ .

٥ – عرض خاطف لـ « حديث عيسى بن هشام » / الهلال / يوليه ١٩١٢ / ص ٩٥٨ .

٦ – البستانى / ص ٤ ، وإن كان كلام البستانى فى هذا السياق غير محدد تماماً .

٧ – انظر تعليق « الهلال » على « حديث عيسى بن هشام » الذى مرّ للتو ذكره حيث وردت هذه اللفظة فى الهامش .

وقتنا الحالى[١]. وكذلك يستخدم زيدان كلمة « تشخيص » فيما يمكن أن يكون معناه المهارة فى وصف الشخصيات وإيراد الحوادث[٢]. ويورد محمود خيرت عبارة « مشهد حيّ » ، ومعناها لا يحتاج إلى إيضاح[٣]. كما أن زيدان يستعمل لفظة « تشويق » للدلالة على مقدرة القصاص على شد القارئ إلى قصته ودفعه إلى متابعة القراءة [٤]، وكذلك لفظة « إيهام » بمعناها الذى يعرفه نقد القصة اليوم [٥] ، بينما يستخدم نقولا الحداد الفعل المضارع منها : « يوهم » للدلالة على نفس الفكرة [٦]. وللإشارة إلى ما نسميه اليوم بـ «الأسلوب» يورد النديم هذه العبارة « قالب إنشاء » [٧] ، أما اليازجى فيسميه «عبارة»[٨] ، وإن كان فى موضع آخر قد استخدم لفظة « أساليب » ، ومعها أيضاً لفظة « إنشاء » [٩]. كذلك يعبر اليازجى عن مفهوم

---

١ ـ انظر البيان / ١٦ سبتمبر / ١٨٩٧ / ص ٣٥٢ .
٢ ـ انظر رد زيدان على رفيق العظم / الهلال / ١٥ مايو ١٨٩٩ / ص ٤٩٢ .
٣ ـ انظر د. الهوارى / ص ٧٢ .
٤ ـ زيدان / عرض « الأميرة المصرية » / الهلال / ١٥ فبراير ١٨٩٩ / ص ٣١٩ .
٥ ـ المرجع السابق / نفس الصفحة .
٦ ـ نقولا الحداد / الفقيد روائيا / الهلال / أول ديسمبر ١٩١٤ / ص ١٨٤ .
٧ ـ النديم / مرجع سابق / ص ٥٥ .
٨ ـ انظر عرضه لـ « عذراء الهند » / البيان / ١٦ ديسمبر ١٨٩٧ / ص ٥٤٠ .
٩ ـ انظر عرض اليازجى لـ « شقاء الأمهات » / الضياء / ٣٠ نوفمبر ١٩٠٠ / ص ١٨٢ .

الـ subject-matter بـ « موضوع القصة » [١]، أما «المقتطف» فيعبر عن فكرة الـ " setting " بلفظة « مسرح » ، التى يختص بها الآن الجنس الأدبى الآخر المعروف بالـ theatre . وهو من ثم يمضى فيسمى حوادث القصة « تمثيلاً » [٢] .

١ ـ عرض « عذراء الهند » / البيان / ١٦ ديسمبر ١٨٩٧ / ص ٥٤٠ .
٢ ـ انظر عرض « الصديق المجهول » / المقتطف / ديسمبر ١٩٠٧ / ص ١٢٠٨ .

من أبرز نقاد هذه المرحلة

١ - إبراهيم اليازجي

كان اليازجي مشهورا بين معاصريه بأنه عالم لغوى ، فالمنفلوطي مثلا يقول إنه أكبر عالم لغوى نَبَغَ فى العصر الحاضر [١]، بَيْدَ أن ثقافته لم تقتصر مع ذلك على اللغة ، إذ كان على سبيل المثال يعرف الفَلَك أيضاً ، كما أن له فى « الضياء » و « البيان » مقالات يتناول فيها الأعمال القصصية . ومما ينبغى ملاحظته أن هذه المقالات لا تهتم تقريباً بشىء فى القصة المنقودة سوى موضوعها وأسلوبها . وبرغم ذلك فلليازجى فى « الضياء » مقال يعرّف فيه فن القصة بما يدل على أنه كان يفهم جيداً طبيعة هذا الجنس الأدبى وعناصره التى يتكون منها . ففى هذا المقال نراه يتحدث عن حوادث القصة والكيفية التى تُرتّب بها بحيث يؤدى كل حدث إلى ما يليه تأدية منطقية . كما أنه يشير إلى أن بعض الحوادث يمكن تقديمها أو تأخيرها إذا أريد إبراز بعض النقاط هنا أو ههنا ، إلا أنه يحذّر من إساءة استغلال هذه الطريقة كيلا تستوحش منها نفس القارئ ويتعب فى رد كل حدث من الحوادث إلى موقعه حتى تتحصل له (كما يقول) صورتها الطبيعية . وكلام اليازجى هنا يذكّرنا بهجومه فى مقال له آخر على المتنبى لما يتعمده أحيانا من تقديم فى عباراته وتأخير وحذف بحيث لا يظهر الغرض من الكلام إلا بعد

---

١ - د. حلمى مرزوق / تطور النقد والتفكير الحديث فى مصر / ص ٢٢٦ .

إطالة النظر وإعنات الروية (1) . الوضوح إذن هو إحدى القيم الأدبية التى كان اليازجى يطلبها فى العبارة وفى بناء القصة معا .

وفى تعريف القصة الذى سلفت الإشارة إليه يوضح اليازجى الدور الذى تؤديه الشخصيات فى القصة ، وكيف ينبغى على الكاتب أن يقدم صورة واضحة للملامح الخارجية والنفسية لكل شخصية . كذلك يقرر أن القصة ينبغى ألا تضم من الشخصيات والأحداث إلا ما له دور فيها ، وهو ما يعنى أن اليازجى كان متنبها للوحدة العضوية للعمل القصصى . كما أنه كانت متنبها إلى عنصر التشويق ودوره فى شد القارىء وتوفير المتعة له من أول القصة إلى آخرها . وفضلاعن ذلك فإن اليازجى ، وهو يناقش مسألة الأسلوب القصصى ، ينادى بمراعاة جال المُطالع فى صوغ العبارة واختيار طبيعة الكلام . إلا أن هذه الإشارة للأسف من القصر بجيث لا يستطيع الباحث أن يخرج منها بمعنى محدد ، إذ ما الذى يقصده اليازجى بهذا الكلام ؟ أيقصد أن على القصاص أن يبسّط أسلوبه إذا كتب قصة للجمهور ، ولا يهتم بذلك إذا إتجه بعمله إلى الخاصة ؟ ولكن كيف الوصول إلى مثل هذه التفرقة ؟ إن اليازجى هنا متأثر بما يسمّى فى البلاغة العربية « مقتضى الحال » ، وهو مبدأ ربما أمكن تطبيقه فى الكلام لا فى قصة تُطْبَع ليقرأها الجميع (2) .

---

١ - مختارات إبراهيم اليازجى / ص ٣٣ - ٣٧ .

٢ - هذا المقال يمكن الرجوع إليه فى كتاب اليازجى « فى اللغة والأدب » / المطبعة الكاثوليكية / بيروت / ١٩٥٢ / ص ٤٣ - ٤٤ .

إلا أن الباحث يتساءل : لِمَ لمْ يطبّق اليازجي هذا التعريف الواضح والمفصّل فى مقالاته التى كان يَعْرِض فيها قصص معاصريه ؟ إنه فى هذه المقالات يركز القول على موضوع القصة وما يمكن استفادته من دروس أخلاقية ومعلومات تاريخية وغيرها وعلى أسلوب القصاص فقط. وحتى من هذه الوجهة فإنه كان يوجه معظم باله إلى مسألة الصحة اللغوية . كما أن أحكامه تبدو فى بعض الأحيان قاسية وتحكمية كما فى نقده الذى مر ذكره لشوقى حين يأخذ عليه مثلا قوله: «أجهد أذنيه» بدلا من « أرهف أذنيه » متجاهلا أن الذى يريد التنصُّت على حديث خافت أو التقاط صوت بعيد يحمّل سمعه من الجهد قدرا فوق المعتاد ، وأن فى تعبير شوقى شيئا من الجِدَّة قد فقدته العبارة الأخرى من جرّاء الإسراف فى استعمالها . وهذا التحكم هو الذى حَدَا بشكيب أرسلان للرد على اليازجى وتخطئته على أساس مبدإ « التطور اللغوى » ، وهو مبدأ لم يكن اليازجى بغافل عنه كما تدل على ذلك مقالته فى هذا الموضوع الموجودة فى كتابه « اللغة والأدب » [1]. بيد أنه ، فيما يبدو ، كان متحاملا على شوقى إلى المدى الذى سوّل له أن ينسى عند التطبيق ما كان يَعيه نظريا .

ويتصل بمسألة الصحة اللغوية موقفه من العامية ، فقد كان يعيب أى كاتب يستعمل لفظًا أو تعبيرا عاميا بدلا من مقابله الفصيح كما فى تخطئته لزيدان لاستعماله كلمة « عائلة » بدلا من « أسرة » أو

---

١ - ص ٢٧ .

« عنْترة »[1] . وهذا الموقف يمكن فهمه فى ضوء إيمانه بأن عرب الجاهلية لم تكن لهم لهجة عامية ، وإلا لظهر ذلك فيما أُثر عنهم من كلام وأمثال مثلا ، وهى فى الغالب من عيون الكلام ومنتقاه . وهو يعزو ظهور العامية إلى ما حدث بعد الإسلام من كثرة اختلاط العرب بالأعاجم وتعذر إقامة الإعراب على ألسنة هؤلاء الأخيرين . كما أنه يَعُدّ العامية فساداً تطرق إلى الفصحى ينبغى محاربته [2] . من هنا فإن الباحث يمكنه بسهولة أن يخمّن ماذا كان يمكن أن يقوله اليازجى فى مسألة كتابة الحوار القصصى باللهجة العامية . وإلى جانب الصحة والنقاء اللغويين كان اليازجى فى عروضه للأعمال القصصية يهتم بالمسألة الأخلاقية كما فى تعليقه على طبع « ألف ليلة وليلة » الذى يُثْنى فيه على الناشر لحذفه من هذا العمل الشوائبَ التى « تنقبض منها الوجوه الحيية وتنفر منها نفوس ذوى الصيانة والغيرة » كما يقول[3] .

---

١ - انظر عرضه لـ « فتح الأندلس » / الضياء / ٣١ أكتوبر ١٩٠٣ / ص ٥٤ - ٥٥.

٢ - اليازجى / العامية والفصحى / البيان / أول أغسطس ١٨٩٧ / ص ٢٨٢ - ٢٨٨. ولشارل پلا (فى كتابه Langue et Littérature Arabe / باريس/ ١٩٥٢/ ص٥١) رأى مشابه لما قاله اليازجى فى كيفية نشوء العامية . كما أنه يردّ اختلاف اللهجات العامية فى الأقطار العربية إلى اختلاف اللغات التى تأثرت بها العامية العربية فى كل إقليم ما بين آرامية فى العراق وسريانية فى سورية وقبطية فى مصر وبربرية فى شمال افريقيا .

٣ - اليازجى/ عرضه لـ « ألف ليلة وليلة »/ الضياء /٣١ مايو ١٩٠١ / ص ٥٦٤.

خلاصة القول أن اليازجى كان واعيا بطبيعة القصة وبنائها ، لكن معرفته بذلك للأسف لا تظهر فى مقالاته التى عرض فيها لأعمال قصصية ، فإن لاهتماماته اللغوية والأخلاقية اليد العليا فى هذه المقالات. ومثل هذا الموقف لا يتمشى مع الاتجاهات النقدية الحديثة التى تنظر إلى العمل فى مجموعه ، ولا تقصر الاهتمام على جانب منه أو جانبين[1] .

١ ـ انظر د. رشاد رشدى / ما هو الأدب ؟ / مكتبة الأنجلو المصرية / القاهرة / ١٩٧١/ ص ٦ ـ ٨ .

٢ ـ جرجي زيدان

زيدان كاتب وقصاص مُكثِر ، فزيادةً على النّيّف والعشرين قصة التى ألفها نجده قد خلّف كتبا فى التاريخ والتراجم واللغة وغيرها ، إلى جانب الأعداد الكثيرة التى أصدرها من مجلة « الهلال » وكتب معظم مقالاتها بنفسه ، ومنها طائفة عرض فيها بالنقد لعدد كبير من الأعمال القصصية . ومما يلاحظ على أحكامه النقدية أنها تميل بعامة إلى الإيجاز، وهى سمة لم تكن خاصة به وحده بل كانت الطابع العام للنقد الأدبى فى ذلك العصر ، كما أن معظم نقده قد دار حول موضوع العمل الذى ينقده وأسلوبه ، وقليلا ما يتحدث عن مشاعره تجاه العمل الأدبى أو خصائصه الجمالية .

ومما يلفت نظرنا فى نقده بعامةٍ اهتمامُه بالوضوح والبساطة ووحدة البناء ، وهى قِيَم لم يكن كُتّاب أواخر العصر العثمانى (كما يشير) يلقون بالاً إليها ، إذ كان اهتمامهم منصبا على المحسنات البديعية من براعة استهلال وجناس وغير ذلك . كما أنه يعيب المبالغة فى وصف العواطف ويدعو إلى الاعتدال [١]. وهذه القِيَم تبرز أيضا فى عروضه للأعمال القصصية ، فهو مثلا فى تناوله لترجمة حافظ إبراهيم لقصة « البؤساء » يُثْنِى على ما يسميه إطلاق حرية القلم فى عالم الإنشاء ،

---

١ - جرجى زيدان / تاريخ آداب اللغة العربية / جـ ٤ / ص ٢٢٦ ـ ٢٦٩ .

التى تقتضى رسم الصور الذهنية على الورق كما ترتسم فى المخيلة بدون استعارة ولا مجاز إلا ما يأتى عفوا بلا تكلف [١] . كما أنه يثنى على سهولة العبارة فى هذه الترجمة واسترسالها ومتانتها ونقاوتها ، وإن كان فَضّلَ لو أن حافظا استعمل بدل ما أورده من ألفاظ مهملة أخرى مألوفة شائعة ، إذ ليس من رأيه إحياء مثل هذه الألفاظ المهملة إلا إذا لم يكن فى الألفاظ الحية ما يقوم مقامها [٢] . وفى عرضه لـ « ليالى الروح الحائر » لمحمد لطفى جمعة نراه يثنى على أسلوب الكتاب لأنه وإن كان أسلوبا رمزيا فهو واضح جلى [٣] . وهو أيضا يمدح أسلوب المويلحى فى « حديث عيسى بن هشام » لخلوه من التعقيد [٤] .

أما بالنسبة للاستمساك بالاعتدال واطّراح المبالغة فقد نجد صدى ذلك فى تفرقته بين أعمال قصصية كـ « عنترة » و « الزير سالم » وبين ما تُرجم فى العصر الحديث من قَصَص أوربى ، إذ إن هذا القصص أقرب إلى المعقول ، ومن ثم رحب به العقلاء كما يقول [٥] .

---

١ ـ زيدان / عرض « البؤساء » / الهلال / ١٥ يونيه ١٩٠٣ / ص ٥٤٧ .

٢ ـ المرجع السابق / ص ٥٤٨ .

٣ ـ زيدان / عرض « ليالى الروح الحائر » / الهلال / أول يونيه ١٩١٢ / ص ٥٥٢ .

٤ ـ زيدان / عرض « حديث عيسى بن هشام » / الهلال / أول يوليه ١٩١٢ / ص ٥٩٨ .

٥ ـ زيدان / تاريخ آداب اللغة العربية / جـ ٤ / ص ٢٠٨ .

وفى مقال له بعنوان « التأليف فى اللغة العربية » يناقش زيدان الترتيب الذى ينبغى أن يتبعه الكاتب فى مؤلفاته والذى يتميز به كاتب عن آخر، وهو على النحو التالى :

١ - ترتيب الحوادث إجمالا بنسبة بعضها إلى بعض ، كأن يقدم الكاتب سببا على آخر أو يبنى حادثة على أخرى أو يذكر نتيجة كل حادث فى إثره أو يجمع كل النتائج معا ... إلى غير ذلك من أساليب الترتيب .

٢ - سرد كل حادث على حدة ، وترتيب جزئياته بنسبة بعضها إلى بعض بقطع النظر عن علاقته بالحوادث الأخرى .

٣ - تنسيق العبارات التى يتألف منها كل حادث جزئى باعتبار ربطها بعضها ببعض بين تقديم وتأخير على ما يراه الكاتب مؤديا لما فى ضميره .

٤ - وضع الألفاظ فى مواضعها بالنظر إلى قواعد الإعراب والبيان كتقديم الفعل على الفاعل والمبتدإ على الخبر ، إلى جانب ما يختاره من أساليب الاستعارة أو نحوها .

وهو يمضى فيقول إن الثلاثة الأولى من هذه الأقسام مرجعها فى الغالب إلى ذوق الكاتب الشخصى ، وإنها قلما تُكْتَسَب بالدرس أو المطالعة إلا فى أحوال مخصوصة ، بخلاف القسم الرابع ، الذى ربما

أمكن اكتسابه من خلال ذلك [١] . إن زيدان هنا يتحدث ، فيما يبدو ، عن التأليف بوجه عام ، لكننا للأسف لا نجد صدى لهذا الكلام في نقده لما تناوله من أعمال قصصية . بل هو فى الواقع يعترف بأنه ، وهو يؤلف قصصه ، كان يكتبها حلقة بعد حلقة غير عالم بما سيجدّ فى الحلقات التالية من حوادث ، مهتما فقط فى خلال ذلك بالتثبت من الحقائق التاريخية التى ستضمها الحلقة المقبلة ونسجها مع قصة الحب التى يخترعها لكل رواية [٢] .

لقد سبق أن ناقشنا بالتفصيل عملية النسج هذه وادعاء زيدان أن قصصه التاريخية يمكن الاعتماد عليها كاعتماد الباحثين على كتب التاريخ . وقد تناول رينيه ولِكْ فى كتابه عن تاريخ النقد الأوربى الحديث ما قاله مانزونى الناقد الإيطالى عن قيمة القصاص التاريخية من ناحية الحقيقة التاريخية والصعوبات التى تقابل القصاص التاريخى والقارئ كليهما ، وكان رأى ولِكْ فى النهاية هو « أن مانزونى قد نجح فى إثبات أن القصة التاريخية لا يمكنها القيام بما تدّعيه من إعادة خلق الماضى على نحو صادق ، وأن الحقيقة التاريخية تنتمى إلى التاريخ لا غير» [٣].

١ - مختارات جرجى زيدان / مطبعة الهلال / القاهرة / ١٩٣٧ / ص ١٨٣-١٨٥ .
٢ - زيدان / عذراء قريش فى عالم الغيب / الهلال / أول فبراير ١٨٩٩ / ص ٢٧٧ .
وانظر أيضا مناقشة د. الهوارى لهذه النقطة / ص ٦٨ .
3 - R. Welleck, - A History of Modern Criticism , Vol. 2, pp. 263 - 264 .

ومما ينبغى الإشارة إليه ونحن نقوّم زيدان الناقد القصصى تمييزُه بين الرومانسية والطبيعية : فالأولى تقوم (كما يقول) على وصف الأعراض القائمة بالنفس مما لا وجود له بالخارج ، وهى العواطف كالحب والبغض وغير ذلك ، أما الثانية فتقوم على تمثيل أشياء محسوسة ترتسم فى المخيلة عن طريق الحواس الظاهرة كالمرئيات والملموسات من أعراض المادة . وهو ينسب هيجو (أو « هوكو » كما ينطق اسمه) إلى الطريقة الأولى التى لم يسمها ، بخلاف الثانية التى دعاها الطريقة الطبيعية وقال إن أمام الكتاب فيها هو إميل زولا [1]. فهذه التفرقة على رغم إيجازها وما فيها من غموض ينبغى أن تُحْسَب مع ذلك له .

أما موقف زيدان من العامية والصحة اللغوية فهو ، مثلَ اليازجى ، لا يوافق على استعمال العامية ويراها إفساداً للغة [2] . بل إنه فى سنة ١٨٩٢ قد كتب مقالاً يرد فيه على وليم ولكوكس ، الذى كان يدعو فى ذلك الحين إلى استبدال العامية بالفصحى والحَذْو فى ذلك حَذْوَ الإنجليز ، الذين هجروا اللاتينية واصطنعوا لهجة محلية بدلا منها . ويقوم رد زيدان على أن اللاتينية بالنسبة للإنجليز كانت لغة غريبة ، بخلاف العربية فإنها لغة العرب القومية ، وبغيرها لا تقوم لهم وحدة . ولا ينسى زيدان دور القرآن فى حفظ اللغة العربية فيقول : « لولا القرآن والمحافظة

---

١ ـ زيدان / عرض « البؤساء » / الهلال / ١٥ يونيه ١٩٠٣ / ص ٥٤٧ .

٢ ـ تاريخ آداب اللغة العربية / جـ ٤ / ص ٢٦٩ .

عليه منذ صدر الإسلام وعَوْدُنا إليه فى إصلاح ما تفسده الطبيعة من لغتنا لتشتت شمل الشعب العربى كما حصل فى الأمم التى كانت تتكلم اللغة اللاتينية ، فضلا عن أن العامية منحطة عن الفصحى كثيرا وليس لها أن تقوم مقامها ، فإنها أرقى لغات العالم » [1].

كذلك فهو مثل معاصريه يرى أن كل عمل أدبى ، قصيدةً كان أو قصة ، لا بد أن يحتوى على درس ما : أخلاقى أو تعليمى . وفى نقده القصصى نجده مهتما باستنباط مثل هذا الدرس ومناقشته تفصيلا ، كما أنه يلتفت إلى الأسلوب ولكن دون تفصيل القول فيه .

١ ـ مختارات جرجى زيدان / ص ١٨٧ ـ ١٨٩ .

المرحلة الثانية (١٩١٩ - ١٩٥٢)

تمهيد

تُعدّ ثورة ١٩١٩ بداية هذه المرحلة ، لكن باحثاً كالدكتور على جاد ينكر ما يراه بعض مؤرخي الأدب في مصر من أن هذه الثورة كانت عاملاً حاسماً في تطور القصة المصرية ، مؤكداً أن مثل هذا التطور لا بد أن يكون قد خضع لعدة عوامل مختلفة . وهذا صحيح ، ولكنْ صحيحٌ أيضاً أن ثورة ١٩١٩ قد أعانت هذه العوامل على التفاعل بقوة وعلى التبلور في شكل قصص ذات قيمة [١] . أما أن مثل هذا التبلور قد استغرق بعض الوقت بعد قيام الثورة فهو أمر طبيعي ، إذ ليس من المتوقع أن يثمر هذا الحدث تغييرات أدبية هامة بين عشية وضحاها ، وبخاصة في هذه الفترة المبكرة من تاريخ القصة المصرية . أما عن النقد القصصي موضوع هذا البحث فإن النصوص التي تحت أيدينا توضح كيف كان النقاد في أوائل هذه المرحلة يشعرون بقوة تأثير الثورة المصرية على القصة وعلى النقد القصصي [٢]، فضلاً عن أن قضايا نقدية جديدة كقضية « اللون المحلي » مثلاً قد ثار النقاش حولها بفعل هذا

---

١ - انظر رأى د. على جاد في رسالته لدرجة الدكتورية عام ١٩٧٤ The Novel of Literary Merit in Egypt 1912 - 1971 ، وهي موجودة بالمكتبة البودلية بأكسفورد .

٢ - انظر مثلاً عيسى عبيد / مقدمة « إحسان هانم » / الثقافة والإرشاد القومي / القاهرة / ١٩٦٤/ صفحة ى ، ز ، ومحمود تيمور / المصادر التي علمتني الكتابة/ المجلة الجديدة / إبريل ١٩٣٨ / ص ٤٦ - ٤٧ .

التأثير . كذلك فقد برزت القومية المصرية بروزاً واضحاً مع هبوب ثورة ١٩١٩ .

وفيما يتعلق بالقضية الأخيرة التى تعد منطلقاً للقضيتين الأُولَيَيْن على نحو أو على آخر فإن د. الهوارى يتقصَّى مفهوم القومية المصرية ويرده إلى البيان الذى أصدرته قوات الغزو الفرنسية عشية دخولها القاهرة والذى مجَّد فيه نابليون الحضارة الفرعونية ووعد المصريين بمساعدتهم على إقامة حكومة مصرية (١) ... إلخ . لكن بونابرت قد زعم أيضاً أنه يدافع عن الإسلام ، فماذا كان جواب الشعب المصرى على هذه البيانات والمزاعم ؟ لقد كان المصريون يعدون بونابرت كافراً ، وهبّوا ضده هو وأتباعه فى ثورات متتابعة حتى استطاعوا التخلص من الاحتلال الفرنسى .

حقاً أن الطهطاوى قد تحدث عن الوطنية وأنه قد وضع أيضاً كتاباً فى التاريخ المصرى ، فضلاً عن تأليفه عدة أناشيد وطنية ، بيّدَ أنه لا ينبغى أن يغيب عن بالنا أنه كان يرى حب الوطن من الإيمان ، (أىْ قيمةً إسلامية) (٢) ، أما بالنسبة لوضعه كتاباً فى تاريخ مصر فقد كان هناك تقليد قديم بين المؤرخين الإقليميين المسلمين بتأليف كُتُب تاريخية وتراجم تدور حول بلادهم ومشاهيرها .

---

١ ـ انظر د. الهوارى / ص ١٠٨ ـ ١٠٩ .

٢ ـ انظر د. أحمد أحمد بدوى / ص ٨٤ ـ ٨٦ ، ١٢ ، ود. جمال الدين الشيال / رفاعة الطهطاوى / دار المعارف / القاهرة / ١٩٥٨ / ص ٥٤ ـ ٥٥ .

أما د. حسين فوزى النجار فيقرر أن الذى أطلق دعوة « مصر للمصريين » إنما هو عرابى ثم تلقفها لطفى السيد بعد ذلك . إلا أنه يسارع إلى القول بأن ما كان يقصده عرابى بهذه الدعوة يتلخص فى مساواة المصريين بغيرهم من الترك والجركس وأن يكون لهم نصيب فى حكم أنفسهم وسياسة بلدهم . كذلك فإن عرابيًا لم يفكر فى استقلال مصر عن الدولة العثمانية [١]. وقد أكد الدكتور محمد محمد حسين بحقٍّ التفافَ الشعوب الإسلامية حول راية الخلافة العثمانية ، إذ إن المسألة الشرقية كانت تعنى عندهم طمع القوى الكبرى فى بلادهم وعَمَلَها على ابتلاعهم والقضاء على دينهم ، فكانوا يَرَوْن تركيا أقوى الدول الإسلامية وأقدرها على قيادة المعركة ضد العدو المشترك . كما أن هذا هو تفسير ما نراه من مدح الشعراء فى تلك الفترة للخليفة العثمانى وإشادتهم بفضله على المسلمين وبحِرْصه على إعلاء كلمة الدين . وهو أيضاً سبب وقوف كبار الكتاب والسياسيين فى ذلك الوقت إلى جانب العثمانيين ودعوتهم المسلمين إلى التجمع حول تركيا [٢]. وفى الجانب المقابل كان هناك حزب الأمة ، وهو حزب أسسه بعض أعيان المصريين فى العقْد الثانى من هذا القرن ، وكان فيلسوفه أحمد لطفى السيد . ولم يكن لهذا الحزب تأثير قوى فى الحياة السياسية المصرية ، وسرّ ذلك

---

١ - د. حسين فوزى النجار / أحمد لطفى السيد أستاذ الجيل / سلسة « أعلام العرب » (العدد ٣٩) / ص ١٠٩ - ١١٠ .

٢ - انظر د. محمد محمد حسين / الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر / دار الإرشاد/ بيروت / ١٩٧٠ / جـ ١ / ص ٢٠ - ٢٧ .

تعاونه مع الاحتلال البريطانى مما جعل الشبهات تحوم حوله وجعل دعوته إلى الاستقلال عن تركيا تقع على آذان صمّاء ، فظل الشعب يتعاطف مع تركيا حتى بعد أن انقطع ما كان يصل مصر بها من روابط اسمية ، بل إن المصريين قد صُدِموا حين ألغى أتاتورك الخلافة بعد الحرب الأولى صدمة عنيفة نجد صداها فى شعر تلك الفترة[1] . كل ذلك يبين كيف أن دعوة لطفى السيد إلى « المصرية » كانت ذات تأثير خافت .

الا أن الموقف قد تغير بعد ثورة ١٩١٩ ، التى استرد الشعب معها قدراً كبيراً من ثقته بنفسه واحترامه لها والتى تحقق فى أعقابها ما كان ينادى به طلعت حرب من استقلال اقتصادى منذ سنة ١٩٠٧ ، وذلك بتأسيس « بنك مصر » فى سنة ١٩٢٠ [2] . وتعكس كتابات هذه الفترة الآمال التى أثارتها الثورة وما تبعها من إنجازات . كما أن تلامذة لطفى السيد قد زادوا فى الطنبور نغمة فدَعَوْا إلى الفرعونية ليواجهوا بها النزعة العربية والاتجاه الإسلامى ، إلا أنهم انقلبوا فى النهاية وأخذوا يدافعون عن الإسلام وأبطاله . ثم إن الجامعة العربية قد تأسست فى عام ١٩٤٥ . فهذا كله يفسر لنا اهتمام نقاد القصة فى أوائل هذه المرحلة بما سَمَّوْه حينذاك بـ « اللون المحلى » وبالنزعة المصرية فى الأدب وفى القصة

١ ـ المرجع السابق / جـ ١ / ص ٢٠ ـ ٢٧ ، وجـ ٢ / ص ١٠ ـ ١٢ . وانظر كذلك د. حلمى مرزوق / ص ٣٣٣ ـ ٣٣٩ .

٢ ـ انظر د. حسين فوزى النجار / لطفى السيد والشخصية المصرية / مكتبة القاهرة الحديثة / القاهرة / ١٩٦٣ / ص ١١٣ ـ ١١٤ .

بخاصـة ثـم خفـوت هـذا الصوت تدريجيا لتبينهـم أن « المصرية » فى حد ذاتها لا تخلق أدبا ممتازا ، وأن هناك ما هو أشمل من ذلك ، ألا وهو النزعة الإنسانية كما سنرى فيما بعد .

على أن ما أود التنبيه إليه هو أنه إذا كان مفـهوم « اللون المحلى » يرتبط بعامة بالاتجاه الرومانسى [١] فقد ارتبط فى مجال النقد الأدبى فى مصر فى تلك المرحلة بالاتجاه الواقعى [٢]. إلا أن الاتجاه الواقعى فى مجال النقد القصصى فى مصر يرجع فى الواقع على الأقل إلى سنة ١٩٠٥ حين دعا محمد لطفى جمعة إلى تأليف القصص الواقعى ، وفى ذات الوقت هاجم النزعة الخيالية الهروبية التى كانت ، كما يشير فى مقدمة « ليالى الروح الحائر »، سائدة فى ذلك الحين [٣] . أما فى المرحلة التى نتناولها بالبحث الآن فقد ظهرت « المدرسة الحديثة » ، التى دعت إلى الواقعية . كما أن العقاد ، أحد أعضاء « جماعة الديوان »، التى واكب ظهورها ظهور « المدرسة الحديثة » ، قد حمل بعنف على

١ - انظر R. Wellek / جـ ٣ / ص ٢٤٦ - ٢٤٧ .

٢ - انظر مقدمة عيسى عبيد لـ « إحسان هانم / صفحة س ، و ، ز . وانظر كذلك يحيى حقى / فجر القصة المصرية / الهيئة المصرية العامة للكتاب / القاهرة / ١٩٧٥ / ص ٧٧ ، ٢٥٠ - ٢٥٢ ، وشارل بلا / ص ٢٠١ ، وهيلارى كلباتريك / Hawwa' bila 'Adam, an Egyptian Novel of the 1930's, The Journal of Arabic Literature, Vol. IV, 1973, pp. 48 - 49 ، وكذلك مقالتها الأخرى The Arabic Novel, a Single Tradition فى نفس المجلة / العدد الخامس / ١٩٧٤ / ص ٩٧.

٣ - انظر د. محمد حسن عبد الله / ص ٢١٢ - ٢١٣ .

المبالغة فى الوصف والإحالة فى التعبير عن المشاعر ، بينما صب المازنى نقده اللاذع على عاطفية المنفلوطى التى تطرف فأسماها «تخنثا»(١). وبرغم ذلك فقد تلون أدب تلك المرحلة ببعض الألوان الرومانسية التى عزاها بعض النقاد إلى ما قاساه المصريون من إحباط إذ شاهدوا الأحزاب وقد اشتبكت فى معارك ضد بعضها البعض من أجل مصالح ذاتية ، كما شرعت نُذُر حرب عالمية أخرى تلوح فى الأفق (٢).

وفيما يتصل بنوع الأسلوب القصصى الذى تطلّبه النقاد فى هذه المرحلة علينا أن نضع فى الاعتبار ما أصاب هذا الأسلوب من تطور منذ أن برزت القصص الأولى فى مصر إلى الوجود ، وألا ننسى ما أسهمت به مجهودات قصاصين ونقاد مثل زيدان والنديم والمنفلوطى وهيكل فى تبسيط هذا الأسلوب وتقريبه من متطلبات الفن القصصى . وإن نقد القصة فى تلك المرحلة ليعكس لنا هذا التطور كما سيتضح فى حينه .

أما نقد القصة نفسه فقد أصبح أشمل وأعقد وأكثر انتظاماً ، كما أن معالجة القضايا التى تناولها النقد فى المرحلة السابقة قد أضحت الآن أشد نضوجاً ، فضلاً عن أن نقاداً ذوى أهمية كالعقاد وسيد قطب ومحمود تيمور وزكى مبارك ومحمد مندور وغيرهم قد برزوا فى ساحة النقد القصصى فى مرحلتنا هذه .

---

١ - المرجع السابق / ص ١١٤ ، ٢١٧ .
٢ - السابق / ص ٢٨٦ .

القصة المصرية والتراث القصصى العربى

هذه القضية استمرت تشغل النقاد فى مصر فى هذه المرحلة أيضاً ، وقد تفاوتت آراؤهم بشأنها تفاوتا واسعاً : من التأكيد بأن الأدب العربى القديم يضم كنزاً ثميناً من الكتابات القصصية إلى التأكيد أيضاً بأن مثل هذه الكتابات هى فى آنٍ جدّ قليلة وليست لها قيمة تذكر .

فمحمود عزمى مثلاً يرى أن القصة لم تكن فى عهد من عهود الأدب العربى فرعاً من فروعه ، كما يؤكد أيضاً أنه منذ تغنى اليونان بأقاصيص هومير لم تفارق القصة الأدب الغربى (١) .

ويلاحَظ أن عزميًا هنا يقارن بين الأدب العربى وحده من جهة وما يسميه الأدب الغربى من جهة أخرى ، لكن مثل هذه المقارنة مجحفة لسببين : الأول أنه ليس هناك أدب غربى واحد بل عدة آداب . أما الثانى فليس مفهوماً على أى أساس ينفى عزمى نفياً قاطعاً وجود الفن القصصى فى الأدب العربى القديم . إنه إذا كان يقصد « القصة » بالمفهوم الحديث إذن فلا الأدب العربى القديم ولا الآداب الغربية القديمة قد عرفتها ، وإن ما خلّفه هومير ليس قصصاً بل ينتمى إلى فن الملحمة . أما إذا كان عزمى يعنى الحكايات والسِّيَر وما إلى ذلك ، كما قد يوحى كلامه ، فإن الأدب العربى القديم فى هذه الحالة قد عرف

---

١ - انظر ردود محمود عزمى على استفتاء « المجلة الجديدة » بعنوان « الأدب القصصى فى مصر ، ما هى أسباب ركوده ؟ » / أغسطس ١٩٣١ / ص ١٢٣١ .

الفن القصصي بل أورثنا أيضاً كثيراً من الأعمال القصصية الثمينة القيمة. وهذا شارل پلا ، برغم أنه يَعُدّ القصة والقصة القصيرة في الأدب العربي فنين منقولين عن الآداب الغربية ، يؤكد بحق أن الأدب العربي القديم قد عرف النتاج القصصي ولكن في أشكال أخرى[1].

أما بالنسبة لما أكده عزمي من أن فن « القصة » إنما أخذه بعض المجددين عن الأدب الغربي [2] فيبدو أنه يَعُدّ « القصة » العربية فنّاً جيء به فُجاءةً من تربة أجنبية ، وهو تصور تعارضه كثير من الحقائق . فحَسْبُ مثلا يذكر أن « عذراء الهند » لشوقي و « حديث عيسى بن هشام » للمويلحي و « ليالي سطيح » لحافظ إبراهيم ، وهي ثلاث من المحاولات المبكرة من أجل التوصل إلى كتابة قصة مصرية صميمة ، قد تأثرت تأثراً واضحاً بعناصر من القصص العربي القديم [3]، وهو ما يعني أن القصة المصرية قد نبعت من القصة الغربية والقصص العربي القديم كليهما . وقد أخذت هذه العملية وقتاً كان تأثير القصة الغربية فيه يزداد تدريجياً .

وللعقاد رأي في هذه القضية يخالف رأي عزمي ، إذ إنه يميز بين الفن القصصي بعامة و « القصة » كما نعرفها اليوم . ورأيه في هذه أنها لا ترجع إلى أبعد من نهاية القرن الثامن عشر ، فلا يصح إذن القول بأنها

---

١ - شارل پلا / ص ٢٠٨ .

٢ - محمود عزمي / نفس المرجع والصفحة .

3 - Gibb, Studies on the Civilization of Islam, Routledge & Kegan Paul Ltd, London, 1962, pp. 288 - 290 .

كانت معروفة فى أدب أية أمة قبل ذلك التاريخ . أما عن الفن القصصى بعامة فإنه يؤكد أن الحكايات والنوادر متوفرة بكثرة فى الأدب العربى ، وبعضها أفضل من أمثاله فى الآداب الأخرى (١).

ويناقش فخرى أبو السعود هذه المسألة بشىء من التفصيل . وهو ، مِثْلَ العقاد ، ينفى وجود « القصة » فى أىّ من الآداب القديمة . وسبب ذلك ، كما يقول ، أن القدماء كانوا يتوهمون أن هذا الفن ليس إلا أحبولة أكاذيب لا يليق بالأديب الراقى أن يلهو بحَوْكها ، وأن التأليف فيه عمل سهل يستطيعه كل من رامه فلا يَجْمُل بالأديب القدير أن يتدلى إليه . وهو يمضى مؤكداً أن الأدب العربى القديم لم يعرف القصص الصّافى ، إذ الأعمال القصصية التى خلّفها لنا إنما كانت الغاية من ورائها تقرير مغزى وعظىّ كما فى « كليلة ودمنة » ، أو نسج ثوب قشيب من الصنعة البلاغية كما فى المقامات ، وهو ما لا يصدق على القصص الشعبى ، الذى كان قصصاً مجرداً استجاب فيه الفنان لما فى النفس الإنسانية من ميل غريزى لسماع القصص . كذلك يأخذ أبو السعود على الكُتّاب والشعراء العرب القدماء أنهم عاشوا بنَجْوَة عن مجتمعهم ، لا يشتركون فى تقلباته السياسية والاجتماعية ولا

---

١ ـ نظرات للأستاذ عباس محمود العقاد / الهلال / أول نوفمبر ١٩٣١ / ص ٧٩ ، وكذلك « القصة والدرامة ، هل خلوّ الأدب منهما برهان النقص ؟ »/ المجلة الجديدة / مايو ١٩٣٤ / ص ٢٠ ـ ٢١ .

يعبرون عن شعوره واحتياجاته [١] . وفي موضع آخر يذكر هذا الكاتب سبباً آخر لخلو الأدب العربي القديم من الفن القصصي هو أن دور الخيال في هذا الأدب محدود . وهو لا يستثني منه ولا « رسالة الغفران » للمعرّيّ . وليس معنى ذلك أنه ينكر على العرب كأُمّة مَلَكَة الخيال ، بل المسؤول عن ذلك ، في رأيه ، هو التقاليد الجامدة الشديدة التي تسلطت على أدبهم [٢] ، هذه التقاليد التي لم تستعبد الجماهير فكان أن أنتجت آثاراً قصصية تحوي روائع الواقع وجميل المناظر وآثار الخيال ، وهو ما يُعْوِز الأدب العربي كله في زعمه ، وبفضله حَظِيَتْ هذه الآثار بالشهرة الواسعة وتُرْجِمَتْ إلى شتى اللغات [٣] .

إن أبا السعود هنا يخلط ، فيما يبدو ، بين أمرين : القصة كما نعرفها اليوم من جهة ، والفن القصصي بعامة من جهة ثانية . فالمفروض أن الأسباب التي أوردها مسؤولة عن غياب الفن القصصي من كل الآداب القديمة ، إلا أنه لا يقدم أي دليل على مثل ذلك الادعاء الذي تعارضه الحقائق الثابتة . بل إنه هو ذاته ، في نفس الوقت الذي نفى فيه

---

١ ـ فخري أبو السعود / القصة في الأدب العربي / الرسالة / ٢ يونيه ١٩٣٤ / ص ١٠٤٢ .

٢ ـ فخري أبو السعود / الخيال في الأدبين العربي والإنجليزي / الرسالة / ٣١ أغسطس ١٩٣٦ / ص ١٤١٤ ـ ١٤١٥ .

٣ ـ فخري أبو السعود / الخرافة في الأدبين العربي والإنجليزي / الرسالة / ٢ نوفمبر ١٩٣٦/ ص ١٧٩٢ . وانظر أيضاً توماس فيليب (ص ٤٢) ، الذي يشير بحق إلى أن هذا القصص الشعبي لم يحظ باحترام كبار الأدباء العرب القدماء .

وجود القصص فى أى أدب قديم وفى الأدب العربى بخاصة ، قد ذكر بعض الآثار القصصية التى خلفها لنا هذا الأدب ، وإن كان قد عقب بما معناه أن هذه الآثار ليست قَصَصاً صافياً أو مجرداً على حد تعبيره ، ناسياً أنه ما من قصاص يمسك بقلمه إلا وفى ذهنه شىء يريد أن يقوله بجانب أحداث قصته . لقد كان ينبغى أن يقوم هذا الكاتب بتحليل الآثار القصصية العربية ليرى حجم الدور الذى أداه الخيال فيها ، ومدى مهارة أو سذاجة ما فيها من صنعة فنية . إن من المجحف القول بأن « كليلة ودمنة » لا تقدم لقارئها شيئاً أكثر من بعض الدروس الأخلاقية أو أنه ليس فى « المقامات » إلا الصنعة البلاغية . كذلك من المجحف إطلاق مثل هذا الحكم القاسي على دور التقاليد فى الأدب العربى القديم ، فإن هذا الأدب لم يكُفّ عن التطور فى شعره و نثره على مدى تاريخه الطويل ، ولم تعُقْ هذه التقاليد خيال الأدباء العرب عن الإبداع ، وهو ما يشهد عليه ما ورثناه عن هذا الأدب من كنوز لا تنفَد (١) .

ويناقض محمود تيمور أيضاً نفسه حين يدّعِى أن العرب لم يُعْنَوْا بالفن القصصى ، ومن ثم كان ما خلفوه لنا فى هذا الباب تافهاً وقليلاً ، ومع ذلك يمضى فيذكر عدداً لا بأس به كأمثلة (أمثلة فقط) مما تركه

---

١ - انظر ردود عبد الرحمن رشدى على استفتاء « المجلة الجديدة » (أغسطس ١٩٣١/ ص ١٢٣٣ - ١٢٣٥) ، حيث ينسب ما يزعمه بعض الكتاب من نقص الخيال فى الأدب العربى إلى الجهل أو شعور الاحتقار لكلّ ما هو شرقى .

لنا العرب فى هذا الحقل ، مصنفاً إياه إلى قَصَص حب ، وقَصَص حرب وبطولة ، وقصص علمى فلسفى . وهو يُرْجِع ما يَعُدّه إهمالاً من العرب لفن القصة إلى قلة الأساطير ، التى يعزوها بدورها إلى الصحراء المجدبة التى لا يكتنفها غير الرمال الشاسعة . كذلك يرى أن اعتزار العرب بآدابهم واعتقادَهم بتفوقها على باقى الآداب الأخرى كان من أثره أنهم لم يعتنوا بدرس تلك الآداب ولم يترجموا منها إلا القليل، وبخاصة أنهم وجدوا هذه الآداب زاخرة بالأساطير التى تدور حول الآلهة مما يتعارض مع العقيدة الإسلامية . القصة العربية إذن فى رأى تيمور (فى هذه المرحلة) [1] لا يزيد عمرها عن ثلاثين أو أربعين عاماً [2]، والميراث القصصى العربى ليس شيئاً مذكوراً بالقياس إلى الثروة الضخمة التى ورثتها القصة الغربية الحديثة عن آدابها فى القرون الخالية . كما يرى تيمور أن القصة العربية قد أدارت ظهرها بمضىّ الزمن إلى هذا الميراث الضئيل واتبعت خُطَا القصة الغربية إلى أن خضعت بعد ذلك لها . وإذا كان تيمور يشير إلى أن « القصة » العربية قد تأثرت ببعض الآثار القصصية العربية القديمة مثل « ألف ليلة » و « كليلة ودمنة » فإنه يؤكد أن مثل هذا التأثير كان

---

١ - إذ إنه ، كما سنرى بعد ، سينبذ هذه الآراء بل سيدافع دفاعاً صادقاً ومجيداً ضد مثل هذه الاتهامات .

٢ - كتب هذا الكلام فى عام ١٩٣٦ .

ضيقًا محدودًا (١) .

وفضلاً عما تبيّن من تناقض تيمور هنا مع نفسه فإن من السخف الزعم بأن البيئات الصحراوية ينقصها الخيال كما لو أن هذه الهبة الإلهية يمكن أن تمحوها أو تحدّها العوامل الجغرافية . ثم إن الأدب العربى ، كما أشرت قبل قليل ، بفنونه المتعددة وثرواته الضخمة ينهض دليلاً على عكس ذلك (٢) .

وربما كان الأصوب أن يقال إن العرب حين اتصلوا فى العصر الحديث بالآداب الغربية كانوا من الضعف سياسيًا وحضاريًا وكانت كل أحوالهم من السوء بحيث فقدوا ثقتهم بأنفسهم واحترامهم لآدابهم، فاقتفوا اقتفاءَ التابعِ الذليل خطواتِ السادة الذين انتصروا عليهم وغزَوْهم فى عقْر ديارهم . ويتضح ذلك إذا تذكرنا اعتزازهم الحاد بآدابهم أيام مجدهم وقوتهم مما جعلهم بعامّة يستصغرون شأن الآداب الأخرى . فهذا العامل النفسى ينبغى أن نحسب حسابه .

١ - محمود تيمور / نشوء القصة وتطورها / المجلة الجديدة / سبتمبر ١٩٣٦ / ص ٥٢ ، ٥٤ - ٥٥ ، ٦١ . وانظر كذلك مقدمته لـ « الشيخ سيد العبيط »/ المطبعة السلفية / القاهرة / ١٩٢٦ / ص ٤١ .

٢ - انظر عمر الدسوقى (فى الأدب العربى الحديث / مطبعة الرسالة / القاهرة / ١٩٤٨ / ص ٣٣١ - ٣٤٧) ، الذى يناقش هذه القضية بالتفصيل مرجعًا هذه الدعوى الآثمة إلى مزاعم رينان حول العقلية السامية والآرية ومُدْحضًا إياها على أسس علمية وتاريخية معًا ومبينًا كيف أن ما كتبه العرب وما ترجموه من قصص قديمًا وحديثًا ينبئ بجلاء عما يتمتعون به من خيال ومهارة فى هذا الفن .

وبحقٍّ يقرر د. محمد حسين هيكل أن فن القصص قد عرفته جميع الآداب القديمة والحديثة ، وأن « القصة » كما نعرفها اليوم ليست إلاّ شكلا من الأشكال التى اتخذها هذا الفن على مدى تاريخه الطويل ، شكلاً سيتطور ولا شك فى المستقبل إلى صور وألوان أخرى .

أما بالنسبة للأدب العربى القديم فإن د. هيكل يؤكد أنه حافل بالأعمال القصصية الشعرية والنثرية التى تعكس ملامح العصور التى أُنْتِجَتْ فيها . كما يؤكد أن ما فى هذه الأعمال من خرافة وأساطير لا تقل روعة ولا انفساح خيال عن الأساطير المصرية واليونانية القديمة . إلا أنه ينتهى إلى القول بأن القصص العربى ، بل سائر صور الأدب ، قد انحطت مع انحطاط الحضارة الإسلامية جمعاء (١).

ويحاول د. عبد الوهاب عزام ، الذى يؤكد أن الأدب العربى القديم يزخر بالأعمال القصصية ، أن يتتبع الفن القصصى فى هذا الأدب إلى بداية محددة . وهو يرى أن القرآن هو أول من عالج هذا الجنس الأدبى (فى ما أورده من قصص الأمم الخالية) ، إلا أن رأى أحمد التاجى أصوب ، إذ يقرر أن أصول هذا الفن ترجع إلى بداية التاريخ العربى (٢).

---

١ ـ د. محمد حسين هيكل / ثورة الأدب / مكتبة النهضة المصرية / القاهرة / ط ٣/ ١٩٦٥ / ص ٦٧ ـ ٧٣ ، ومقالته « رأى فى القصة العربية » / الهلال / أول أغسطس ١٩٤٨ / ص ١١٦ . وانظر كذلك مقالة محمد عبد الله عنان « الدعوة إلى القصص » / الرسالة / ١٧ ديسمبر ١٩٣٤ / ص ٢٠٤٦ .

٢ ـ أحمد التاجى / قصص العرب للأساتذة جاد المولى وآخرين / الرسالة / ١٧ يوليه ١٩٣٩ / ص ١٤٠ . وهو يؤكد أن هذه القصص تعكس أنماط حياة العرب ومعارفهم وأساطيرهم .

وفيما يتصل بهذه النقطة يعتقد توفيق الحكيم أن العرب لم يخطر لهم استلهام قصص القرآن أو الاسترشاد بها أو استغلالها استغلالاً فنيا مستفيضاً . لكنه ، برغم ذلك ، يؤكد إننا بما فى القرآن من قصص وما أنتجنا من أعمال مثل « عنترة » و « ألف ليلة » و « المقامات » لأَحَقُّ من يزعم بأننا أساتذة هذا الفن ، وإن كان فى ذات الوقت يأسف أننا لم نعمل على تطوير هذا الفن [١].

١ ـ توفيق الحكيم / زهرة العمر / مطبعة الآداب ومكتبتها / القاهرة / بدون تاريخ / ص ١٨٥ ، ١٩٠ . وبالمناسبة يمكن القارئ الرجوع إلى مادة « سيرة عنتر » فى The Encyclopaedia of Islam ، حيث يبدى كاتب هذه المادة إعجابه الشديد بهذا الأثر وكذلك إعجاب المستشرقين ومن قرأها من كتاب الأوربيين مثل لامرتين وتين .

موقف الأدباء والنقاد من فن القصة

تحتل هذه القضية فى هذه المرحلة مساحة واسعة من اهتمام الأدباء والنقاد الذين نجد بعضهم لا يرحب كثيراً بهذا الفن ، بينما بعض آخر يراه أهم الفنون الأدبية على الإطلاق فى عصرنا .

فمصطفى صادق الرافعى ، ردًا على سؤال أسعد حنًا له : لماذا لا يكتب فى القصة ؟ يجيب بأن أدب القصة قد شاع فى أوربا وطغا عندهم على المقالة والكتّاب والشعر جميعاً ، فقام عندنا (كما يقول) المتابعون فى الرأى يدعون إلى هذا الفن من الكتابة ولا يَرَوْن من لا يكتب فيه إلا مُدْبِراً عن عصره وأدب عصره . ثم يعلن أنه هو نفسه لا يغبأ بالمظاهر والأعراض التى يأتى بها يوم وينسخها يوم آخر . ومع ذلك نراه لا ينكر أن القصة قد تكون أدباً عالياً ، إلا أن هذا لا يكون إلا بأخذ الحوادث وترتيبها فى الرواية كما يربِّى الأطفال على أسلوب سواء فى العلم والفضيلة ، إذ لا ينبغى فى رأيه أن يتناول هذا الفنّ غيرُ الأفذاذ من فلاسفة الفكر . وهو من ثم يحمل على الكُتّاب الذى يؤلفون قصصاً يدغدغون بها الغرائز ويسميهم « رَعَاعاً وهمجاً » . كذلك يفرق الرافعى بين الشرق والغرب فى هذا المجال ، فمعظم القصص إنما كُتِب للتسلية واللهو وتزجيه الفراغ ، وهذا يكون له وجه فى علاج الحياة العملية وتخفيف حطمة الاجتماع فى أوربا وأمريكا ، أما الشرق فالأَوْلَى أن يعالَج مما هو منغمس فيه من لهو جعَل وجوده عدماً . فالقِصَص فى أحسن الأحوال هى ، فى رأيه ، مسكنات عصبية ثم تنقلب هى نفسها

بعد قليل إلى مهيجات عصبية [١] .

إن وجهة نظر الرافعى تعتمد أساساً على التفرقة بين الشرق والغرب. لكن الفن القصصى ، كما نعرف (وليست القصة إلا شكلاً من الأشكال التى اتخذها هذا الفن على مدى تاريخه الطويل) ، يسد حاجات إنسانية لا تختلف من مجتمع لآخر [٢]. بيد أنه على حق فى زرايته على هؤلاء الكُتّاب الذين يَعُدّون كل أديب لا يؤلف القصة متخلفا عن عصره ، إذ إن القصة لا تغطى ولا يمكن أن تغطى كل حقول الأدب . كذلك فليس كل كاتب مهيّأ للامتياز فى كتابة القصة، إذ المسألة مسألة موهبة واستعداد . ومن الواضح أن الرافعى ، فى تقليله من شأن هذا الفن ، كان يضع نُصْبَ عينه القصص ذات المستوى الهابط، إلا أن هذا لا يسوّغ حكمه ذاك على هذا الفن ، إذ كل جنس أدبى يشارك فيه الممتازون وغيرهم ، فلو قلْنا من شأن كل فن لأن من بين من يتناولونه من لا يتمتعون بالموهبة اللازمة أو من لا يراعون ذمة الخلق الكريم فلن يكون ثمة أدب على الإطلاق . أمّا شرط الرافعى ألا يتولى الكتابة فى هذا الفن إلا الأفذاذ من فلاسفة الفكر فإنه لا يأخذ فى الاعتبار الجانب الفنى من المسألة ، إذ هو بذلك يركز كل اهتمامه على

---

١ - مصطفى صادق الرافعى / فلسفة القصة ولماذا لا أكتب فيها ؟ / الرسالة / ١٩ إبريل ١٩٣٤ / ص ٥٦٩ - ٥٧١ .

٢ - ينبغى ألا يغيب عن بالنا أن الرافعى نفسه قد كتب مع ذلك بعض القصص القصيرة . انظر محمد سعيد العريان / الرافعى / الرسالة / ١٢ أغسطس ١٩٣٥ / ص ١٣٠٦ .

المضمون وحده .

كذلك فالعقاد لا يُعْلِى كثيراً من شأن القصة ، إلا أن رأيه فى هذا الجنس الأدبى أقل قسوة من رأى الرافعى . إنه لا يعدها أفضل الأجناس الأدبية بل يضعها دون الشعر ، وأسبابه فى ذلك هى : (١) أن الكاتبات المتوسطات المستوى تميّزن فى كتابة القصة مع ما هو معروف من ضعف الموهبة الأدبية عند النساء . (٢) أن الثمرة التى يجنيها القارىء من قراءة قصة ما أقل كثيراً مما انفق القصاص فى كتابتها من جهد . (٣) أن قراءة القصة إنما تشيع بين العامة . لكن العقاد مع ذلك لا يعادى القصة كفن أدبى بل يرى أن القصاص الممتاز ينبغى أن ينال حقه من التقدير [١] .

إن هذه التفرقة بين الأجناس الأدبية قديمة فيما يبدو قدم النقد الأدبى ذاته : فأرسطو مثلاً كان يضع الشعر فوق النثر ، ويفضل المأساة على الملهاة ، بينما كان أفلاطون يجعل الملحمة على رأس الفنون الأدبية جميعاً [٢] . وفى الجاهلية كان العرب يفضلون الشاعر على الخطيب ، إلى أن ابتدأ الشعراء يتكسبون بشعرهم فلم يعودوا يَحْظَوْن بهذه المنزلة

---

١ ـ انظر « نظرات للأستاذ عباس محمود العقاد فى نهضة الأدب العربى » / الهلال / نوفمبر ١٩٣١ / ص ٧٨ ـ ٧٩ ، والشعر والقصة / الرسالة / ٣ سبتمبر ١٩٤٥/ ص ٩٣٩ ـ ٩٤١ .

٢ ـ انظر د. محمد غنيمى هلال / ص ١٥٠ .

العالية [١] . وفى العصر الحديث نرى شوبنهاور مثلا يصنّف الفنون الشعرية تصنيفًا تصاعديًا ، واضعًا الأغنيةَ فى السفح والمسرحيةَ [٢] (لأنها أكثر هذه الفنون موضوعية) فى القمة . إذن فالتفرقة بين الأجناس الأدبية مفهوم قديم ، إلا أنها فى رأينا تعتمد فى حقيقة الأمر على الذوق الشخصى وميول الناقد الذاتية ، فبعض الناس يفضلون القصة وبعضهم يفضل الشعر أو المسرح أو غيرذلك .

ومع ذلك لا يسع الإنسانَ إلا أن يخالف العقادَ فى مقاييسه التى حاول أن يسوغ بها تقليله من شأن القصة وتفضيل الشعر عليها . وبالنسبة للمقياس الأول فإن الإنسان لا يعرف كيف حكم العقاد على من تميزن فى كتابة القصة بأنهن متوسطات المستوى فى مجال الأدب . إن مجرد امتياز بعض النساء فى هذا اللون من الكتابة لهو دليل كاف على أنهن أديبات ممتازات لا متوسطات ، إذ المقياس هنا ينبغى أن يكون مقياسًا داخليًا لا خارجيًا ، والأديب لا يستطيع عادة أن يبرع فى كل الفنون الأدبية ، اللهم إلا إذا كان العقاد يرى أن الامتياز فى فن الشعر هو مقياس التفرقة بين الأديب الممتاز والأديب الردىء على أساس أن محصول الشعر أكبر من محصول القصة . وعلى هذا النحو لن يكون معظم الأدباء أدباء ممتازين لأنهم يعجزون عن نظم الشعر ، ودعك من

---

١ ـ المرجع السابق / ص ١٧٥ ـ ١٧٦ .

2 - R. Welleck, Vol. 2, pp. 309 - 310 .

نظم الشعر الجيد . فإذا انتقلنا إلى هذه النقطة الأخيرة وهى المقياس الثانى عند العقاد فسوف نجد عنده ميلاً إلى التجريد فى عملية التقويم الأدبى ، إذ هو بهذه الطريقة يجرد العمل الأدبى ، قصة كان أو قصيدة شعرية ، مما فيه من لحم ودم وغير مُسْتَبْقٍ منه إلا هيكله العظمى أو (كما يقول) المحصول الذى يخرج به القارئ من الأثر الذى يقرأه ، ثم يقارن بين هذا المحصول وبين عدد الكلمات التى يتركب منها الأثر ، وكلما قَلَّ عدد الكلمات بالنسبة للمحصول كان العمل جيداً . إلا أن المسألة ليست بهذه البساطة ، إذ من الصعب جدا الاعتقاد بأن الأثر الأدبى يمكن اختصاره فى كلمات . إننا لا نقرأ القصيدة أو القصة لنخرج منها فى النهاية بحكمة مثلاً ، وإلا فقد كان بمقدور الشاعر أو القصاص ، بل كان ينبغى عليهما ، أن يقدما لنا هذه الحكمة مباشرة بدل أن يضيعا وقتهما أو وقتنا ، بل إن كل كلمة فى القصيدة أو القصة تمدنا بالمتعة وتساعد على احتلال العمل الأدبى منزلة فنية راقية [1]. إن ما فى القصة من تفصيلات ليس حشواً بل هو جزء

---

١ ـ غريب من العقاد ، الذى كان يؤكد أن الحياة لا يمكن أن يستقل العقل وحده بفهمها بمعزل عن الحس والحدس والخيال وحتى الغرائز ، أن يعتقد بأن الأثر الأدبى يمكن اختزاله إلى مجرد فكرة . أيمكن أن نعزو ذلك إلى رأيه فى أن المظاهر الفردية ليست إلا صوراً عابرة كلّ قيمتها فى مدى ما تعكسه من الذات العظيمة التى تستتر وراء الحياة ؟ (انظر د. حلمى مرزوق / ص ٤٥٥ ـ ٤٥٦) . لكن العقاد ، كما هو معروف ، كان دائماً ما يؤكد على الفردية . إن موقف العقاد من القصة والشعر ينبغى أن يُفْهَم فى ضوء أنه ، بوصفه أديباً ، كان فى المقام الأول شاعراً . =

لا يتجزأ منها [١]، وبدونها لن تكون هناك قصة . إن هذه التفصيلات ، كما يقول نجيب محفوظ فى رده على العقاد ، هى ميزة الرواية حقًا على فنون القصة الأخرى وفنون الأدب عامة [٢]. كذلك لا يسعنا إلا الموافقة على ما يقوله محمد قطب ، الذى يوافق العقاد مع ذلك فى تفضيل الشعر على القصة ، من أن « التركيز » غير مطلوب فى كل الحالات ، وأن التفاصيل الدقيقة التى تعرضها القصة ليست لغواً باطلاً يمكن الاستغناء عنه بل تؤدى مهمة فنية كبيرة هى إعطاء صورة حية مفصّلة من الحياة الإنسانية [٣] . أما بالنسبة للمقياس الثالث فيؤكد على العمارى أنْ ليست القصة وحدها هى التى لها الانتشار الواسع بين العامّة[٤]. ومن الناحية الأخرى ليست القصص الممتازة هى التى يُقْبِل عليها العامة . كذلك فإن الخاصة يقبلون على القصص إقبالهم على

= ومع ذلك فمن الطريف أن العقاد ، برغم نزوله بالقصة إلى مرتبة أدنى من الشعر ، كان يضيق صدره بالنقاد الذين لا يرون قصته « سارة » عملاً قصصياً ممتازاً . كذلك فقد صرح قبل ذلك الوقت أن القصة تتطلب أن يتفرغ الكاتب لها ، على عكس الشعر ، الذى يمكن نظمه فى أوقات الفراغ (انظر حواراً صحفياً مع العقاد فى « هلال » أول نوفمبر ١٩٣١ / ص ٧٩) .

١ - انظر على العمارى ، الذى يؤكد هذا المعنى ويفصله فى مقاله « بين القصة والشعر» / الرسالة / ٢٠ أغسطس ١٩٤٥ / ص ٩٠٦ _ ٩٠٧ .

٢ - نجيب محفوظ / القصة عند العقاد / الرسالة / ٣ سبتمبر ١٩٤٥ / ص ٩٥٣.

٣ - محمد قطب / إلى الأستاذ العقاد / الرسالة / ١٣ أغسطس ١٩٤٥ / ص ٨٧٩.

٤ - على العمارى / نفس المرجع والموضع المارّ ذكرهما .

دواوين الشعر . وحتى لو كان رأى العقاد بهذا الصدد صحيحاً فإن نجيب محفوظ يرد بأن القصة تنتشر قراءتها على نطاق واسع بين العامة لحسنتين فيها هما سهولة العرض وعنصر التشويق [١]. فأما عنصر التشويق فلا مُشَاحَّة فى أنه من أهم ما يجذب القراء إلى هذا الفن ، لكن التحوط لازم فى مسألة « سهولة العرض » ، إذ لا يستوى من هذه الناحية قصة مثل « يوليسس » لجيمس جويس وأخرى كـ « جوزيف أندروز » لفِلْدِنْج ، وهو ما ينطق بالطبع على الشعر أيضاً .

وعلى الجانب المضاد نجد أيضاً د. محمد حسين هيكل ، الذى يعلن أن القصة اليوم فى الغرب تكاد تستأثر بالأدب المنثور كله [٢]. إلا أن مثل هذا القول لا يمكن أن يؤخذ على علاته ، فما زالت المسرحية والمقالة والصورة وكتب الرحلات مثلاً تأخذ مكانها إلى جانب القصة فى كل مكان فى الغرب وفى الشرق على السواء . ويصف محمد فهمى عبد اللطيف القصة بأنها الأداة التى تعكس التطور الثقافى للأمة، كما أنها هى سبيل الكاتب للتعبير عن أفكاره وتناول الظواهر الاجتماعية ووصف المشاعر النبيلة ، بل إن القضايا العلمية والمشاكل السياسية قد عالجتها القصة أيضاً فيما عالجت [٣]. لكن هذه القضايا وتلك المشاكل يمكن أيضاً أن يتناولها أى جنس أدبى آخر .

---

١ - نجيب محفوظ / مرجع سابق / ص ٩٥٤ .

٢ - د. هيكل / ثورة الأدب / ص ٦٧ .

٣ - محمد فهمى عبد اللطيف / عرض « قلب غانية » لتيمور / الرسالة / ٢ أغسطس ١٩٣٧ / ص ١٢٧٩ .

أما إبراهيم المصرى فيقرر أن القصة ، حين تتناول هذه المشاكل والقضايا ، قد تُحدِث نهضة فكرية بل قد تدفع إلى الثورة ، على عكس المقال ، الذى لا يثمر فى أحسن الأحوال سوى الجدل العقيم ، إذ هو يعالج الأفكار المجردة وتنقصه الحرارة التى تدفعنا إلى العمل ، بينما تحول القصة هذه الأفكار إلى شيء محسوس ، وذلك من خلال المناظر والشخصيات وما يدور بينها من حوار ، ومن هنا كان تأثيرها أقوى (١). ومثل المصرى فى حماسته للقصة ناقدُ قصةِ المازنى « إبراهيم الكاتب » ، الذى يؤكد أنه لا يوجد إلا سبيل واحد لإحياء أدبنا وتطويره إن كنا حقاً راغبين فى ذلك ، ألا وهو الاعتناء بفن القصة (٢) .

والحقيقة أن موقف المازنى من هذه المسألة أوسع أفقاً ، إذ هو لا يستهين بفن القصة ، ولكنه أيضاً لا يراه إلا واحداً من الفنون الأدبية التى يصور كل منها الحياة على طريقته (٣) .

---

١ - إبراهيم المصرى / أين هو الأدب المصرى ؟ / المجلة الجديدة / ديسمبر ١٩٢٩ / ص ٢٣٣ . وانظر أيضاً عرضاً لكتابه « الأدب الحى » / المجلة الجديدة / مارس ١٩٣٠ / ص ٦٣٤ ، حيث يذكر عارض الكتاب أنه يدعو أدباء مصر إلى الإدلاء بدلوهم فى هذا الفن .

٢ - انظر عرض هذه القصة فى « المجلة » / أول ديسمبر ١٩٣٤ / ص ١ ، حيث يعلن الكاتب أن رسالة « المجلة » هى اللحاق بالأدب الغربى ، الذى يقوم فى معظمه على القصة ، وأن كبار الكتّاب فى العالم يتخذون القصة أداة للتعبير عن أفكارهم ، وأنه لهذا سوف تقتصر « المجلة » على نشر القصص .

٣ - انظر الحوار الذى أجراه معه أسعد حنا / المجلة الجديدة / مايو ١٩٣٤ / ص ٢٢ .

لكن لماذا نقرأ القصص على هذ النطاق الواسع ؟ يخطىء نظمى خليل الاعتقادَ السائد بأننا نحب أن نقرأ القصص سعياً وراء متعة الترويح عن النفس المتعبة ، وتهدئة الأعصاب المكبودة ، وإقرار نزعاتنا المستفزّة الهائجة . وهو يؤكد أننا على العكس نبغى من قراءة القصص ومشاهدتها إثارة نفوسنا وإيقاظ غرائزنا الأولى التى فُطِرْنا عليها . ثم يمضى قائلاً إن هناك ما يسمى فى علم النفس بالإسقاط أو التقمص empathy ، وهو وصف لحالة القارئ أو المشاهد الذى ينسى نفسه ويتقمص شخصية بطل القصة . ويضيف أن الشخص بتقمصه إحدى شخصيات القصة يكون قادراً على إشباع رغباته التى لم تُشْبَع فى الحياة الواقعية ، وهو ما يذكرنا بفكرة « التطهير » عند أرسطو . وفضلاً عن ذلك نجده يقرر أن الإنسان لا يتعب من العمل مهما طالت مدته وثقلت وطأته . إنما يفقد الميل إليه والرغبة فى المضىّ فيه ، ولهذا يتطلب مثيراً يبعث فى نفسه هذا الميل وهذه الرغبة فيعود إلى العمل كلما انصرفت عنه نفسه . ويختم قائلاً إنه ليس هناك أقدر من « القصة » الفنية الدقيقة على شحذ العقل وإثارة الميل وتنشيط قوى التفكير (١) . إلا أنه ليس من المعقول أن يكون هذا فقط هو دور القصة ، كما أن من الصعب موافقة الكاتب على تخطئته الاعتقاد السائد بأن قراءة القصة تريح أعصابنا المكدودة وتروِّح عن نفوسنا المتعبة . إن ما يسميه بالإسقاط أو التقمص

---

١ - نظمى خليل / لماذ نقرأ القصص ؟ / الهلال / أول مايو / ١٩٣٨ / ص ٨٠٢-٨٠٤ .

إنما يخلّص القارئ ، ولو لبعض الوقت ، من معاناته أو شعوره بالإحباط مما من شأنه أن يخفف عنه أعباءه النفسية ويساعده على أن يستأنف حياته أنشط نفساً وأقوى أملاً . أما تفرقة الكاتب بين التعب من العمل وفقدان الرغبة فيه فهى ليست أكثر من محاولة لتفصيص الشعرة.

ويذكر د. منصور فهمى سبباً آخر لاستمتاعنا بالقصص هو أن قراءة القصص الجيدة تساعدنا على أن نتعرف على جوانب من فلسفة الحياة ، إذ إن الحياة الاجتماعية مجموعة تواريخ بعضها ظاهر وبعضها مستور ، والقصاص الماهر اللبق (كما يقول) هو الذى يستطيع أن يترجم لنا تاريخ الحياة فيما ظهر منها وما استتر ، وفيما يكون فى روايته من جمال وفن ، وفيما يكون فى ذكره للناس عبرة وموعظة (١).

ثم إن القصة ضرورية أيضاً لأن الحياة الاجتماعية ، كما يقول من سمّى نفسه «ابن عساكر» ، هى عالم من الفوضى لا اتصال بين عناصره ولا تناسب ولا انسجام . والقصاص الموهوب هو الذى يستطيع بخياله أن ينظّم هذه الفوضى وأن يجعلها مفهومة (٢). ومن الواضح أن

---

١ ـ د. منصور فهمى / مقدمة « سخرية الناى » لمحمود طاهر لاشين / الثقافة والإرشاد القومى / القاهرة / ١٩٦٤ / ص ٣ .

٢ ـ ابن عساكر / رواية « الموءودة » ـ ما هى الرواية ؟ / الرسالة / ٢٩ مايو ١٩٣٩/ ص ١٠٨٥ .

الكاتب يشير هنا إلى مبدإ « الانتقاء » ، الذى يجعل الحياة فى القصة شيئاً مُحْكَماً (compact) يسهل الإحاطة به .

وإذا كانت كتابة القصة تبدو لبعض الناس مهمة سهلة فإن يحيى حقى ، على العكس ، يؤكد أنها تتطلب أن يكون هناك كتاب متخصصون يَقِفُون أنفسهم عليها مثلما هناك أطباء متخصصون ومهندسون متخصصون ، وهلم جرا [١]. ويفصل هلال أحمد شتا القول فى الصفات الواجب توفرها فى كاتب القصة : فإلى جانب صحة الأسلوب وقوة البيان ينبغى أن يكون كاتبها بطبعه فناناً موهوباً قادراً على تصوير كل ما يحيط به وبأبطال قصته من أجواء الطبيعة ومشاهدها ومشاعر هؤلاء الأبطال وخواطرهم ورغباتهم ، وأن يكون موفور الثقافة عميق الخبرة بالحياة ، وأن يكون يقظ الملاحظة واسع الخيال[٢] .

١ ـ يحيى حقى / القصة بين شِقَّىِ الرحى / المجلة الجديدة / مارس ١٩٣١ / ص ٦٠٩ ـ ٦١٠ .

٢ ـ هلال أحمد شتا / فن القصة فى الأدب العربى الحديث / الرسالة / ٣١ أغسطس ١٩٣٦ / ص ١٤١٣ . قارن هذا بما قاله دوستويفسكى عن أهمية « الملاحظة» والدور الذى تقوم به فى عمل القصاص . وانظر كذلك كيف يعلق هنرى چيمس أهمية كبرى على « يقظة » القصاص و « وعيه » بما حوله . أما چوزيف كونراد فهو يعد « حرية الخيال » (liberty of the imagimation) أهم رأس ماله (Miriam Allot, Novelists on the Novel, Routledge & Kegan Paul, London, 1959, pp. 127, 131 - 132) .

من كل ما تقدم نرى كيف أن القصة قد أصبحت فى الأدب المصرى الحديث فنّا مهمّا ، وكيف أنها ضربت بجذورها فى أعماق تربة هذا الأدب .

ضعف الفن القصصى فى مصر

كان ضعف الفن القصصى (وبخاصة القصةُ) فى مصر فى هذه المرحلة هو إحدى القضايا التى شغلت لبعض الوقت بال الكتاب ، فقد تطلع القصاصون والنقاد فى أوائل هذه المرحلة إلى الوراء بغية تقويم الأعمال القصصية التى أُنْتِجَتْ حتى ذلك الحين . وعلى رغم أن تاريخ « القصة » المصرية كان قصيراً جدا بالقياس إلى تاريخ القصة الأوربية فإنهم كانوا مع ذلك يأْمُلون أن يسدوا الفجوة التى تفصل بين الاثنتين . ويحكى لنا يحيى حقى فى ذكرياته عن « المدرسة الحديثة » أن أعضاء هذه المدرسة لم يفكروا فى بداية الأمر أن ينشروا بصحيفتهم « الفجر » أية قصص مصرية ، إذ كانوا يؤمنون بتفوق القصص المترجمة تفوقاً ساحقاً، ولكنهم بعد فترة عادوا فغيّروا رأيهم آملين أن يخلقوا أدباً جديداً وأن يَقُوموا هم أنفسهم بتأليف الأعمال القصصية [1]. وقد ظن الكُتَّاب فى مصر فى ذلك الحين أن الحل يكمن فى إبراز اللون المحلى فى إنتاجهم ، بل إن بعضهم قد تطرف فى هذا الاتجاه ، إلا أنهم توقفوا مع مرور الوقت ليَرَوْا مقدار ما حققوا من تقدم وليقارنوا ما أنتجوه بأعمال كبار القصاصين الأوربيين ، فراعهم أن المسافة التى تفصل بينهم وبين هؤلاء القصاصين ما زالت واسعة ، مما دفعهم إلى البحث عن أسباب هذا التخلف وكيف يدفعون فنّهم إلى أمام ، فكان أن قدّم كل منهم سبباً أو أكثر مما نتناوله بالنقاش فيما يلى :

---

١ - انظر يحيى حقى / فجر القصة المصرية / ص ٧٩ .

الأسباب الاجتماعية :

أحد هذه الأسباب فى رأى العقاد هو صعوبة نشر القصص والإعلان عنها ، وبخاصة أن « القصة » تستلزم التفرغ لها ، على خلاف نظم الشعر مثلاً أو كتابة المقالات ، اللّذَيْن يمكن أن يقوم بهما الأديب فى أوقات متفرقة مع اشتغاله بأعمال أخرى (١) . وهذا صحيح ، فإن من الصعب حقًا أن يزدهر وينمو أى جنس أدبى دون أن يَحْظَى بأقل حافز ممكن تصوره ، وهو النشر والإعلان ، لأن معنى ذلك أن القصاص سوف يكتب فى هذه الحالة لنفسه فقط أو على أحسن تقدير لنفسه ولأصدقائه، وهو ما لا يُعَدّ حافزًا كافيًا لاستمرار الإنتاج ، بله الإنتاج الجيد . فالإنسان ، وبخاصة الفنان والأديب ، يحبّ أن يطّلع الناس على إنتاجه وأن يقدروه . وهذا بخلاف الجانب المالى من المسألة، الذى يعده يحيى حقى عنصرًا شديد الأهمية ، فهو يتهم أصحاب المطابع وأصحاب الجرائد والمجلات بهضم القصاصين حقهم فى المكسب مؤكدا أنه إذا أُصْلِح هذا الوضع المجحف فسوف ينشط القصاصون الهواة من كسلهم ويزداد إنتاجهم ، وقد يتيسر للمجدّين منهم أن يحترفوا القصة فيكون عندنا القصاص المتخصص مثلما عندنا القاضى المتخصص والمهندس المتخصص ... وهكذا (٢) .

---

١ ـ نظرات للأستاذ عباس محمود العقاد / الهلال / أول نوفمبر ١٩٣١ / ص ٧٩.

٢ ـ يحيى حقى / القصة بين شقّى الرَّحَى / المجلة الجديدة / مارس ١٩٣١ / ص ٦١٠ ـ ٦١١ . وانظر أيضاً أحمد خيرى سعيد / الأدب القصصى فى مصر / المجلة الجديدة / يونيه ١٩٣١ / ص ٩٦٤ ، حيث يذكر أنه قد عجز عن نشر قصته « على بك الكبير » .

ومن الملاحظ أن العقاد ويحيى حقى يفترضان أن كتابة القصة تستلزم أن يَهَب القصاص لها كل وقته ، إلا أن من الصعب موافقتهما على أن الأديب ينبغى أن يقصر كل نشاطه (أو على الأقل كل نشاطه الأدبى) على كتابة القصة ، فإن القصاصين المبرِّزين ، فى مصر على الأقل ، كانوا ولا يزالون يعتمدون فى كسب لقمة العيش على وظائفهم فى المقام الأول . كذلك فإن الكاتب يستطيع أن ينظّم أموره فلا تجور وظيفته على الوقت المخصص لنشاطه الأدبى أو العكس .

ويلقى حقى اللوم أيضاً على كاهل القراء ، الذين لا يبدون اهتماماً بالقصص الجادة (١). أما الدكتور هيكل فيرى أن المشكلة ليست هى قلة قراء القصص الجادة بل قلة من يستطيعون القراءة أصلاً . وهو يلقى بلومه على الأغنياء لفتورهم عن معاضدة الأدب بعامة ، والأدب القصصى بخاصة (٢). إلا أنه لا يخبرنا مع ذلك ما الذى كان ينبغى أن يفعله الأغنياء بالضبط فى هذا المجال . أكان عليهم أن يعطوا كُتّاب القصة مالاً مثلاً ؟ لكن ألم يكن مثل هذا التصرف ليتعارض مع كرامة الأدب والأدباء ؟ أم ترى كان على الأغنياء أن يقوموا بطبع إنتاج القصاصين على نفقتهم ؟ لكن ألم يَشْكُ د. هيكل نفسه من قلة من يستطيعون مجرد القراءة الكتابة ؟ إن الدكتور هيكل يذكر سبباً آخر له

١ - المرجع السابق / ص ٦١٠ - ٦١١ .
٢ - د. هيكل / ثورة الأدب / ص ٨١ - ٨٢ .

صلة بهذا السبب الأخير ، ألا وهو أن السيدات أيضاً لا يدفعن الأغنياء إلى هذه المعاضدة بل لا يعضّدن هن أنفسهن كُتّابَ القصة . وهنا أيضاً ينسى د. هيكل أن يوضح لنا كيف كان يمكن أن يعضّد النساء القصاصين ، وبخاصة أننا نعرف أن حالة المرأة فى ذلك الوقت لم تكن أفضل بل كانت أسوأ من حالة الرجال . إنه يقول إن إلهام المرأة ووحيها للقصاص هما فى كثير من الأحيان خير عزاء عما يفقده الكاتب من ربح مادى [1] . إلا أن هذا الدور إنما تؤديه المرأة على غير تعمد منها ولا وعى به ، فالنساء يلهمن الرجال حتى لو فصل بينهن وبينهم الحجاب ، إذ مدار الأمر هنا على الميل الفطرى الذى أودعه الله فى قلب كلا الجنسين نحو الآخر . ولهذا السبب لا نستطيع أن نوافق كاتب « المجلة الجديدة » على عزْوه ضعف القصة فى مصر فى ذلك الوقت إلى حجاب المرأة بما يترتب عليه من اختفاء الحب من المجتمع ، وبخاصة أن الحب ، كما يقول ، هو الموضوع الرئيسى فى القصص [2]. ويؤكد سلامة موسى « أننا جميعاً نعرف مما قرأناه من القصص الأوربية أن الحب هو الموضوع الأكبر الذى يتناوله الكاتب القصصى ويجعله محور القصة ... ولكن هذا الحب غير موجود فى بلادنا . وحتى لو زال الحجاب لبقى شىء آخر يحول دون الحب ، وهو أن مركز المرأة

---

١ ـ المرجع السابق / ص ٨١ ـ ٨٣ .

٢ ـ انظر عرض « يُحْكَى أن » / المجلة الجديدة / إبريل ١٩٣٠ / ص ٧٧٦ . والمرجَّح أن يكون عارض المجموعة هو سلامة موسى نفسه .

الاقتصادى دون مركز الرجل، والحب يحتاج إلى الاحترام والمساواة»[١].
إلا أن الصلة بين ما أورده سلامة موسى هنا من مقدمات وبين ما قفز إليه من نتائج تبدو منعدمة ، فالحجاب (على عكس ما يريدنا هذا الكاتب أن نعتقد) لم يكن شاملاً بل كان مقتصراً على أقلية من نساء المدن . وقد لاحظ الدكتور محمد محمد حسين من دراسته لوضع المرأة فى مصر فى تلك الفترة أنها قد تجاوزت الحدود التى كان قاسم أمين ، وهو أبرز المدافعين عنها ، يريدها ألا تتعداها : فقد خلعت النقاب مثلاً ، بل ظهرت على الشواطئ بملابس الاستحمام ، ودخلت الجامعة ، وأسست الجمعيات ، وأقامت الحفلات وألقت المحاضرات ، وبرزت للصحفيين، وسافرت إلى الخارج لدراسة وضع المرأة الغربية ... إلخ [٢] .

ويلقى أنور الجندى ضوءاً أكثر على نشاط المرأة الثقافى فى مصر فى ذلك الحين فيذكر أنها أصدرت المجلات وكتبت فى كل الموضوعات تقريباً من سياسية واجتماعية وغيرها ، مورداً من بين النساء اللاتى شاركن فى الحياة الثقافية حتى الأربعينات أسماء عائشة التيمورية ، ولبيبة هاشم ، وبلسم عبد الملك ، ومنيرة ثابت ، وتفيدة علام، ونبوية موسى ، وزينب فواز ، وملك حفنى ناصف ، ومىّ زيادة ، والزهرة ،

١ ـ سلامة موسى / فصل بعنوان « الأدب المصرى فى أسرة مصرية » ملحق بمجموعة محمود تيمور « الحاج شلبى » / مطبعة الاعتماد / القاهرة / ١٩٣٠ / ص ٢٥٥ ـ ٢٥٦ .

٢ ـ د. محمد محمد حسين / جـ ٢ / ص ٢٤٨ ـ ٢٥٨ .

وبنت الشاطىء ... إلخ ... إلخ (١) .

إلا أن هذا لا يعنى أن وضع المرأة المصرية كان وضعاً ممتازاً ، بل إن وضع الرجل المصرى ذاته لم يكن كذلك ، وإن كان ولا يزال هناك فرق بين وضع الطرفين . ومع هذا فإن ادعاء سلامة موسى هو ادعاء مبالغ فيه كثيراً ، وبخاصة إذا تنبهنا إلى أن معظم القصص الجيدة التى ظهرت فى مصر ذلك الوقت كانت تدور حول العلاقة بين الرجل والمرأة ، وذلك على رغم أن كاتب هذه السطور لا يوافق على أن مثل هذه العلاقة هو الموضوع الوحيد الذى يمكن أن تعالجه « القصة ».

ويؤكد المازنى بحق أن الحجاب لم يكن مطلقاً بل كان فى طبقات دون أخرى ، وفى المدن دون الريف على الأغلب (٢) . وحتى لو كان الحجاب مطلقاً فإن الفنان ، فى رأى أحمد خيرى سعيد ، باستطاعته أن يخترق الحُجُب (٣). أما ادعاء سلامة موسى أن الحب

---

١ - أنور الجندى / أدب المرأة العربية / مطبعة الرسالة / القاهرة / بدون تاريخ / ص ٢٥ ، ٣٥ ، ٥٧ ، ٦٧ ، ٧٩ ، ٩٩ ، ١٠ ، ١١٤ ، ١١٩ - ١٢٠ ... إلخ .

٢ - المازنى / مقدمة « إبراهيم الكاتب » / القاهرة / مكتبة مصر ومطبعتها / الطبعة الثانية / ١٩٤٥ / ص ٩ - ١٠ .

٣ - أحمد خيرى سعيد / رده على استفتاء « المجلة الجديدة » / يونيه ١٩٣١ / ص ٩٦٧ - ٩٦٨ . ويؤكد العقاد أن أغانينا كلها تدور حول الحب ، فلا مانع أن يوجد القصص جنب الغناء (نظرات للأستاذ عباس محمود العقاد / الهلال / أول نوفمبر ١٩٣١ / ص ٧٩) .

كان منعدماً فى مصر فى ذلك الوقت فهو ادعاء يتناقض مع الطبيعة البشرية ، إذ إن الحب لا يمكن توقفه فى أى ظرف من الظروف ، بل على العكس كلما كانت التقاليد الاجتماعية صعبة ازدادت هذه العاطفة اشتعالاً وتأججاً . إن شكل العلاقة بين الجنسين قد يختلف من مجتمع لآخر ، إلا أن هذا شىء والزعم بأن عاطفة الحب قد تختفى من مجتمع ما شىء آخر . كذلك فإن ادعاء الكاتب أن الحب هو الموضوع الرئيسى للقصة يبدو مبالغاً فيه جدا ، إذ الموضوعات التى يمكن أن تعالجها القصة كثيرة . كما أن تأكيده بأن تخلف وضع المرأة الاقتصادى عن وضع الرجل يقف حائلاً دون الحب هو تأكيد قائم على غير أساس ، فإن مثل هذه النظرة من شأنها أن تهبط بهذه العاطفة النبيلة إلى مجرد عملية حسابية . ويقر محمد فريد أبو حديد فى حديثه عن العلاقة بين حجاب المرأة وضعف القصة المصرية بأن المجتمع الشرقى كان إلى عهد قريب لا يعرف رسم المرأة إلا من وراء ستار وأن حياتنا العامة كانت لا تزال متخفية تحت ضباب السيطرة والاستبداد ، فلم يكن الفنان ليستطيع إذن أن يرسم صورة تضم فى شخوصها امرأة ، وما كان الشعب ليقدّر صورةً يرى فيها المرأة لأنه بغير شك يدرك أنها صورة مزورة لا تمثل الحقيقة [1] . إلا أن هذا السبب لا يشكل فى الحقيقة عائقاً

---

١ ـ انظر « مع مقدمة كتاب » (بغير إمضاء) / الثقافة / ٣٠سبتمبر ١٩٤١ / ص ٣١ . وانظر أيضاً ردود حسين فوزى على استفتاء « المجلة الجديدة » / يونيه ١٩٣١/ ص ٩٦٥ .

حقيقيا ، فإن كل رجل لا بد أن يعرف بالضرورة نساء بيته وقريباته على الأقل مما من شأنه أن يعطيه فكرة مقاربة عن حياة المرأة . ثم إن القصاص يستطيع أن يجعل من هذا الحجاب موضوعاً لقصصه . ويدفع محمود طاهر لاشين رأى أبى حديد خطوة إلى الأمام فيقول إن « القصة الطويلة تضم فى نطاقها حركة واسعة متشعبة ... تنجم عنها مواقف وأزمات ... وأين هذا من حياةٍ كالتى نحيا ... لا يزال الحجاب فيها يفصل بين الرجل والمرأة فيضع هذه فى زوايا دارها خاملة البدن آسنة النفس ... ويقذف بالرجل فى الطرقات ليبذّر العمر ... فى كل ما هو سخيف أو عقيم أو راكد ؟ ربما يقول قائل : إن هذا نفسه موضوع قصة . نعم قد يكون موضوع قصة أو قصتين ، ثم ماذا بعد ؟ ذلك إلى أن الملل الذى يشمل حياتنا من جراء تلك المعيشة مرهق للنشاط مميت للملَكات » [1]. لكنى ، وقد ناقشت هذه النقطة قبلاً ، لا أجدنى بحاجة إلى الوقوف عندها مرة أخرى هنا .

ويذكر د. هيكل سببين آخرين لضعف القصة فى مصر فى ذلك الوقت : أولهما « عدم تربية عواطفنا تربية صحيحة ، مع أن هذه التربية الصحيحة هى التى تكفل للعواطف حسن الاستمتاع بالحياة فى أجمل صورها وأكثرها سموا وسناءً ونورا ، وتكفل لذلك ازدهار أدب القصة

---

١ - انظر ردود محمود طاهر لاشين على استفتاء « المجلة الجديدة » / يونيه ١٩٣١ / ص ٩٦٧ - ٩٦٨ .

والرواية ازدهاراً لا سبيل إليه فى حياة ناقصة متبلدة بالعواطف ... وفن القصص أكثر من سائر الفنون حاجة لحب صاحبه الحياة لأن القصص صورة الحياة » [(١)]. ولا مُشَاحّة فى أن الجزء الأول من هذا الكلام هو سبب وجيه ، فكتابة القصة بل الأدب بعامة يعتمد على الإحساس المرهف بالحياة والفهم العميق لها ، وهاتان الملكتان تشحذهما التربية الصحيحة . ولقد كانت مصر فى ذلك التاريخ خارجة من فترة انحطاط سياسى واجتماعى واقتصادى وثقافى طال أمدها ، وذلك بعد الذى كانت قد وصلت إليه حضارتها الإسلامية قبل هذا من مستوى راق جدا. أما بالنسبة للجزء الثانى من كلام د. هيكل فيمكن الرد عليه بأننا نحب الحياة فى كل حال ، لأن هذا أمر غريزى . صحيح أننا قد نكره بل نشمئز من أوضاعنا الاجتماعية ، بيد أن هذه مسألة أخرى ، ويمكن للكاتب أن يؤلف قصة أو أكثر تدور حولها . وثانى السببين اللذين ذكرهما د. هيكل هو أنه « كان من نتائج الحرب والحركات التى قامت بعدها فى الشرق والغرب أن انصرفت الأذهان عن التأمل فى الحياة وجمالها إلى صور من القتال والكفاح » [(٢)]. إلا أن هذا السبب غير مقنع ، فالقصة المصرية قد نمت وازدهرت بعد ذلك برغم أن هذه الظروف لم تتغير ، بل إن القصة يمكن أن تجعل من هذه الحروب والحركات السياسية موضوعات لها بما يمكّن الكتاب أن يعبروا عن

---

١ ـ د. هيكل / ثورة الأدب / ص ٨٤ ـ ٨٥ .

٢ ـ المرجع السابق / ص ٩٢ .

آرائهم ومواقفهم من هذه المسائل وينوّروا قراءهم بشأنها على نحو أقوى وأكثر حيوية .

ويقدم يحيى حقى هو أيضاً سبباً غير مقنع ، إذ يرى أن القصّاص ما لم يكن ذا إيمان قوى بقوميته وإحساس مرهف بها فلن يستطيع أن ينتج آثاراً ذات قيمة ، وأن المصريين كانوا يفتقرون إلى الإيمان بقوميتهم ، بل إنهم لم يكونوا يعرفون أهُمْ عربٌ أم فراعنة . وهو يؤكد في النهاية أننا إلى اليونان أقرب ، لأنهم أمدونا بالحياة وعلمونا الصناعات وأخذوا بيدنا على مرّ العصور [1] . وهو كلام غير مفهوم ، إذ ما معنى أن اليونان هم الذين أمدونا بالحياة وعلمونا الصناعات وأخذوا بيدنا على مرّ العصور ؟ أما في حديثه عن حيرة المصريين المزعومة بين العروبة والفرعونية فهو يحاول أن يجعل من الحبة قبة ، فقد كان هناك عدد قليل من الكتاب الذين يَدْعُون إلى الفرعونية في ذلك الحين ، وبخاصة كتاب جريدة « السياسة » ، الذين طوروا دعوة لطفى السيد وتطرفوا فيها . إلا أن دعوة « الفرعونية » قد خَفَتَ صوتها بعد قليل بل اختفت وانتقل أصحابها ، مخلصين وغير مخلصين ، إلى المعسكر المقابل: فمحمد عبد الله عنان مثلاً ، وكان واحداً منهم ، قد كتب في«السياسة» (في ١٩٢٩) وفي «الرابطة الشرقية» (في١٩٣٢)

---

١ - يحيى حقى / ردوده على استفتاء « المجلة الجديدة »/ أغسطس ١٩٣١ / ص ١٢٣٨ - ١٢٣٩ .

يحذر من النشاط التبشيرى فى العالم الإسلامى ، وهيكل شرع يؤلف الكتب للدفاع عن الإسلام ونبيه عليه أفضل الصلاة والسلام . بل إن طه حسين نفسه قد أخذ منذ عام ١٩٣٢ يصدر كتباً مثل « على هامش السيرة » و « الفتنة الكبرى » وغيرها [١] . ولنفترض جدلاً أن المصريين ، كما يزعم يحى حقى ، لم يكونوا يعرفون أهم عرب أم فراعنة ، فما العلاقة بين ذلك وبين ضعف القصة فى مصر فى ذلك الحين ؟ ألا يمكن أن يزدهر فن القصة فى أدب أمة ما إلا إذا توصلت هذه الأمة إلى معرفة القومية التى « ينبغى » أن تنتمى إليها ؟ إن هذه المشكلة ذاتها يمكن أن تكون موضوعاً أو موضوعات جيدة تستثير خيال القَصّاص وموهبته .

٢ ـ الأسباب الأدبية :

يحاول بعض النقاد أن يقدم تفسيراً لغوياً لضعف القصة فى مصر فى ذلك الوقت : فسلامة موسى مثلاً يلحّ على أن الحوار القصصى لن يكون صورة صادقة للواقع إلا إذا كُتِبَ باللغة العامية [٢]. كذلك

---

١ ـ د. محمد محمد حسين / جـ ٢ / ص ١٤٥ ، ١٥٠ ، ١٥٢ ، ١٥٨ ، ١٦٠، ١٧٢ . وانظر أيضاً د. حسين فوزى النجار / لطفى السيد والشخصية المصرية / ص ١٥٠ ـ ١٥١ .

٢ ـ انظر سلامة موسى / الفصل الملحق بـ « الحاج شلبى » لمحمود تيمور / ص ٢٥٦ ـ ٢٥٧ . وانظر أيضاً عرض « يُحْكَى أن » لمحمود طاهر لاشين / المجلة الجديدة / إبريل ١٩٣٠ / ص ٧٧٦ ـ ٧٧ .

يتهكم حسين فوزى على القصاصين الذين يُنْطِقون شخصياتهم العامية بلغة فصيحة ، وإن حاولوا تشويهها ليقربوها من العامية (١) . والواقع أن رأى هذين الكتابين هو رأى مبالغ فيه أشد المبالغة ، إذ إن هذه المشكلة فى أسوإ صورها لا يمكن أن تكون مسؤولة عن ضعف القصة المصرية ، فليس الحوار إلا جانباً واحداً فى القصة ، كما أن المستوى اللغوى الذى ينبغى أن يُكْتَب هذا الحوار على أساسه ليس هو أيضاً إلا جانباً واحداً من هذا الجانب . وزيادة على ذلك فإن قصاصين كثيرين كانوا ولا يزالون يكتبون حوار قصصهم بالفصحى مع تعديلاتٍ جدّ طفيفةٍ هنا وهنا لجعلها تصور الشخصيات العامية تصويراً صادقاً وموحياً ، وقد نجحوا فى ذلك أيما نجاح . ومن هؤلاء المازنى وتوفيق الحكيم ومحمود تيمور ونجيب محفوظ وغيرهم . كما ينكر د. هيكل أيضاً أن يكون هذا سبباً لضعف القصة المصرية محتجا بأن مثل هذا الاختلاف بين لغة الكلام ولغة الكتابة كان موجوداً بين الأمم الأوربية فى أوائل النهضة الأوربية ، ولكنه لم يشكل أى عائق فى هذا السبيل (٢) .

ويعزو محمد عبد الله عنان ضعف القصة المصرية ، فيما يعزوه إليه، إلى أن القُصّاص المصريين لم يحاولوا أن يستمدوا موضوعات قصصهم من تاريخهم القومى قائلا: « لقد كان لنا مادة بديعة للقصص فى تاريخنا

---

١ - حسين فوزى / ردوده على استفتاء « المجلة الجديدة » / يونيه ١٩٣١/ ص٩٦٦.
٢ - د. هيكل / ثورة الأدب / ص ٨٠ .

القومى ، فهو حافل بصنوف المآسى الملوكية والشعبية والحوادث والمواقف الشائعة ، فهل فطن أحد من كتاب القصص إلى هذا الكنز الزاخر والمورد الخصيب ؟ ولقد قلنا إنهم يزعمون أن الرجوع إلى الماضى ينافى دعوة « التجديد » التى يضجّون بها ولا يستطيعون فهمها أو تحديد معانيها ، فهم لا يُعنَوْن بالتنقيب فى تراثنا الغابر »[1]. إلا أنه مما يجدر ملاحظته أن القصاصين فى مصر لم يكونوا غافلين عن استثمار التاريخ الإسلامى والعربى القديم والحديث ، كما نرى مثلاً فى قصص زيدان وأحمد شوقى وأحمد خيرى سعيد وأبى حديد وغيرهم . لكن المهم هو المستوى الفنى للقصص التى تتناول هذا التاريخ .

أما عيسى عبيد فهو ينسب ضعف القصة المصرية فى ذلك الحين إلى شطح الخيال عند القصاص المصرى . وفى رأيه أن نموّ حاسة الخيال إلى هذه الدرجة المدهشة راجع إلى حرارة الطقس فى مصر[2]. وهو تعليل بالغ الغرابة ، فإن المناخ المصرى مناخ معتدل جداً ، كما أن القصاصين المصريين ، بعد أن امتلكوا زمام فنهم ، قد أنتجوا كثيراً جدّا من القصص الممتازة التى لا يفسدها غلو الخيال على رغم أن المناخ فى مصر لم يتغير منذ ذلك الحين .

وأكثر إقناعاً من ذلك عزوُ ضعف القصة فى مصر فى ذلك الحين ،

١ - محمد عبد الله عنان / الدعوة إلى القصص / الرسالة / ١٧ ديسمبر ١٩٣٤/ ص ٢٠٤٦ - ٢٠٤٧ . ويمكن للقارئ أن يجد تلخيصا جيداً لرأى د. هيكل وعنان فى هذه المسألة فى كتاب Gibb الذى سبق ذكره .

٢ - عيسى عبيد / ص ٦ .

كما تنبه إلى ذلك محمود عزمى ومحمود تيمور ، إلى أن القصاصين المصريين لم يكن بين أيديهم تراث فى « القصة » راسخ الجذور . إن الأدب العربى القديم حافل بالكنوز القصصية ، إلا أن الفن القصصى كان قد تطور فى الغرب إلى المدى الذى جعل بعض النقاد فى مصر يؤكدون أنه لا توجد أية صلة بين « القصة » المصرية ، التى يرون أنها نُقلَتْ نقلاً عن الآداب الغربية ، وبين الآثار القصصية العربية القديمة . لقد قرر محمود تيمور فى عام ١٩٣٦ أن عمر القصة المصرية لا يزيد عن ثلاثين عاماً . وعلى رغم أن تقدير هذا العمر مسألة تقبل الجدال فمما لا شك فيه أن القصة المصرية بعامة كانت لا تزال حديثة النشأة بالقياس إلى نظيرتها فى أوربا ، إذ إن الفن القصصى فى الأدب العربى ، شأنه شأن بقية الأجناس الأدبية بل الحضارة الإسلامية كلها ، كان قد توقف عن التطور منذ وقت بعيد ، فكان من جرّاء غياب مثل هذا التراث الراسخ الجذور فقدانُ الثقة والافتقار إلى المبادرة الفنية . وقد ازدادت الأمور سوءاً بسبب اقتفاء القصاصين المصريين آثار نظرائهم فى الغرب اقتفاء المقلّد الذى كلُّ همه وكلُّ عمله هو مجرد النقل . أما ناقد « الهلال » فيرى الذنب فى ضعف القصة المصرية فى ذلك هو « ذنب كبار أدبائنا ، الذين اهتموا بالدراسات والبحوث وانصرفوا عن معالجة القصة » [1]. كان ذلك عام ١٩٣٨ ، ولكن قبل ذلك التاريخ كانت قد ظهرت قصص بأقلام أدباء كبار كالعقاد وهيكل والحكيم وطه حسين

---

١ ـ انظر عرضاً لقصة العقاد « سارة » / الهلال / أول إبريل ١٩٣٨ / ص ٧٠٩.
وانظر أيضاً هلال أحمد شتا / فن القصة فى الأدب المصرى الحديث / الرسالة / ٣١ أغسطس ١٩٣٦ / ص ١٤١٢ ـ ١٤١٣ ، حيث يشكو من الأمر ذاته .

وتيمور والعقاد وأبى حديد... إلخ . وربما كان الكاتب هنا يشير إلى القصص السيئة الكثيرة التى كانت تملأ السوق الأدبية فى تلك الأثناء ، لكن كان ينبغى عليه أن يعرف أن هذه ظاهرة جدُّ طبيعية ، فالقصة كانت ، كما قلت ، حديثة النشأة (على الأقل نسبيا) ، ثم إن الامتياز دائماً نادر .

وبعد ، فهذه هى العوامل المسؤولة فى نظر نقاد هذه المرحلة عن ضعف القصة المصرية . إلا أن هذا ليس معناه أنهم كانوا قد فقدوا الأمل فى مستقبلها ، بل على العكس كانوا يتطلعون إلى رؤيتها وقد انتعشت وازدهرت [1] . بل إن بعضهم قد أكد أن القصة المصرية ، على رغم أنها لا تزال غَضَّة السن ، قد حققت نجاحاً ملحوظاً حقاً ، إذ إن بعض آثارها يمكن أن يصمد للمقارنة مع روائع القصة الغربية . لقد بدأ هذا الرأى خافتا فى بداية الأمر ، بَيْدَ أنه قد أخذ يعلو بمضىِّ الأيام وتلاحُقِ ظهور القصص المصرية الممتازة [2] .

---

١ ـ انظر مثلاً محمود تيمور / نشوء القصة وتطورها / المجلة الجديدة / سبتمبر ١٩٣٦/ ص ٦١ ـ ٦٣ ، وردود محمود طاهر لاشين على استفتاء المجلة ذاتها / يونيه ١٩٣١ / ص ٩٦٦ ـ ٩٦٧ ، وكذلك ردود أحمد خيرى سعيد بنفس العدد/ ص ٩٦٣ . وانظر أيضاً مقدمة حسين فوزى لـ « النقاب الطائر » لمحمود طاهر لاشين / مطبعة حليم / القاهرة / ١٩٤٠ / ص ٨ ، ١٢ .

٢ ـ انظر مثلاً عرض على الطنطاوى لـ « عصفور من الشرق » للحكيم / الرسالة / ٢٠ يونيه ١٩٣٨ / ص ١٠٤٠ ، وعرض العقاد لـ « الرباط المقدس » لنفس المؤلف / الرسالة / ١٩ فبراير ١٩٤٥ / ص ١٥٨ ، ومقالة محمد فريد أبو حديد « الفنان تيمور » / الرسالة / ٩ ديسمبر ١٩٣٩ / ص ٤٨ .

موضوع القصة

فى بداية هذه المرحلة نجد عيسى عبيد وأخاه شحاته يدعوان إلى تصوير الحياة كما هى ، وإن كان عيسى يعُدّ مهمة القصاص هى تصوير الوجود كما يبدو له ، وذلك بعد أن يجمع كمية كبيرة من الملاحظات والمستندات التى بها تصبح القصة إضبارة (dossier) يطالع فيها القارئ بسهولةٍ حياةَ إنسان أو صفحة من حياته ، والدوافع الكامنة وراء التصرفات البشرية ، وأسرار النفس الإنسانية ، فضلاً عن التطور الاجتماعى والأخلاقى ، والتأثير الوراثى والبيئى والحضارى على البشر . كما يرى عيسى عبيد أن على القصاص أن يخفى آراءه وأحكامه وأن يترك للقارئ استشفافها من خلال العمل ذاته[١].

يتضح من هذا كله أن عيسى عبيد لم يكن ، كما يقرر د. الهوارى ، ناقداً ذا اتجاه رومانسى ، فإن عبيداً فى آرائه النقدية يجمع (كما هو واضح) بين عناصر واقعية وطبيعية ، بل إنه يستخدم كذلك بعض مصطلحات زولا وتصوراته [٢]. ولقد مرّ بنا كيف أن جرجى زيدان

---

١ - انظر عيسى عبيد / مقدمة « إحسان هانم » / صفحة ح ، ط . وانظر أيضاً آراء أخيه المشابهة فى مقدمة مجموعته « درس مؤلم » / وزارة الثقافة والإرشاد القومى / القاهرة ١٩٦٤ / صفحة د ، هـ ، و .

٢ - قابل بين آراء عيسى عبيد كما عرضها فى مقدمة « إحسان هانم » وبين آراء زولا كما يشرحها F. W. J. Hennings فى كتابيه The Life and Time of Emile Zola , Elek Book Ltd, London , 1977, pp. 116 - 119, and Emile Zola, Oxford, 1953, pp.35 -36. =

ومحمد لطفى جمعة قد أسهما فى التعريف بالطبيعية والرومانسية والواقعية ، وإن كانت مساهمة زيدان تعد أولية بالقياس إلى تعريف جمعة بالمفهومين الأخيرين اللذين وضحهما وشرحهما شرحاً وافياً مستقصياً بالنسبة لعصره . ولقد كان عيسى عبيد أيضاً يَعِى الفرق بين هذه المفاهيم ويدعو منها إلى الواقعية والطبيعية .

كذلك لا نزال نجد فى هذه المرحلة نقاداً يصنعون صنيع إخوانهم فى المرحلة السابقة فيثْنون أو يزْرون على قصة ما ، فقط أو على الأقل بالدرجة الأولى ، بناء على موضوعها . إن موضوع القصة هو طبعاً جزء

= وكذلك Marc Bernard, Emile Zola, Edition du Seuil, 1952, pp. 35 - 36 . وفى الفصل الثانى من كتابه يرتكب د. الهوارى أخطاء أخرى مشابهة : فهو مثلاً يعتبر أن أعضاء المدرسة الحديثة هم أيضاً نقاد ذوو اتجاه رومانسى، برغم أنهم كانوا يهاجمون الرومانسية ويدعون إلى الواقعية (انظر فى ذلك يحيى حقى / فجر القصة المصرية / ص ٧٧ ، ٢٥٠ ، ٢٥٢) . كذلك يَعُدّ د. الهوارى (ص ١٩٦) عيسى عبيد واحداً من هذه الجماعة ، بينما الحقيقة أنه لم يكن ينتمى إلى أية جماعة أدبية ، فيحيى حقى فى ذكرياته عن هذه المدرسة لا يذكر من بين أعضائها عيسى عبيد (حقى / ص ٧٧ ـ ٧٨) . بل إنه ، وقد كان عضواً من أعضاء هذه المدرسة ، يعلن جهلـه التام بأى شـىء يتعلـق بحياة عبيد (السابق / ص ١٠١) . كما أن د. الهوارى (ص ١٥١ ، ١٦٢ ، ٢١١) ينسب يحيى حقى وإبراهيم المصرى إلى مدرسة الديوان ، إذ يذكرهما مع العقاد والمازنى تحت عنوان واحد ، وهو أمر غريب لا أجد له تفسيراً .

لا يتجزأ منها ، فمن المفهوم إذن أن يوجه الناقد بعض انتباهه إليه ، بيد أنه لا بد من التنبه أيضاً إلى أن الموضوع ليس إلا وجهاً واحداً من أوجه القصة . كذلك فإنه إذا كان للناقد الحقُّ الكاملُ فى أن يتناول بالنقد آراء القَصّاص كما بثها فى عمله وأن يدعو إلى ما يراه هو ، فإنه لا بد أن يكون واضحاً أن القصاص فى النهاية لا يستطيع التعبير إلا عن آرائه هو . وعلى هذا فتركيز ناقد « المجلة الجديدة » لحديثه على موضوع قصة عصام الدين حفنى ناصف « عاصفة فوق مصر » مغفلاً بقية عناصر هذا العمل لا يعنى إلا أنه قد نسى أن « القصة » هى شكل أدبى فى المقام الأول وأنه قد تناولها كما لو كانت مقالاً أو بحثاً [1] . لا مُشَاحّة فى أن القصة تستحق الإشادة لإلقائها الضوء على المظالم التى كانت تُصَبّ على رؤوس الفلاحين ، غير أن هذا لا يُعَدّ مسوغاً لصمت الناقد عن الجوانب الفنية لها .

وفى مقاله عن « حديث عيسى بن هشام » للمويلحى يأخذ الدكتور زكى مبارك على المؤلف أنه وإن « وصل إلى أبعد الغايات فى تصوير الطبقات العالية من وزراء وعلماء وتجار وقضاة ومحامين وأعيان وأوشاب » قد « غفل عن تصوير الطبقة التى تُمدّ الحياة المصرية بالغذاء السليم من الآفات ، وهى طبقة الزراع والصناع » . ومع ذلك فإنه يجد عذراً للمويلحى فى « أنه عاش عيشة لا تمكّنه من التعرف إلى هؤلاء

١ ـ انظر عرض هذه القصة فى « المجلة الجديدة » / يونيه ١٩٣٩ / ص ٩٥ ـ ٩٦ ، وعرضاً آخر لنفس القصة بـ « الهلال » / يونية ١٩٣٩ / ص ٩٥٣ ـ ٩٥٤ .

الناس »[1]. إن الأستاذ الدكتور فى هذه الإشارة يلمس مسألة على جانب كبير من الأهمية ، وهى المسألة الخاصة بمدى قدرة القصاص على تناول الموضوعات والبيئات والشخصيات المختلفة ، إذ إن القصاص لا يستطيع أن يعالج كل الموضوعات أو يصور جميع الشخصيات أو يصف البيئات قاطبة لأنه محكوم إلى حد بعيد بخبراته (بالمعنى الواسع) وباهتماماته وميوله . وقد يصح ، إلى جانب ما ذكره د. مبارك ، أن يكون المويلحى قد أراد بكتابه هذا أن يقارن بين المجتمع المصرى على عهده والمجتمعات الغربية مقارنة تقوم أساساً على الخطوط العريضة مما جعله يركز على واجهة المجتمع المصرى ولا يعدوها إلى القُوَى التى تختفى وراءها .

وإذا كان د. زكى مبارك قد أشار إلى « مدى » خبرة القصاص ذاته، فإن سيد قطب ينبه إلى « المدى » الإنسانى ، الذى هو أوسع من

١ ــ د. زكى مبارك / عرضه لـ « حديث عيسى بن هشام » / الرسالة / ٢٦ أكتوبر ١٩٤٢ / ص ٩٩٧ . وقد يكون من المناسب إيراد ما لاحظه Roger Allen فى مقاله عن هذا العمل فى The Journal of Arabic literature, Vol. 1, 1970, p. 107 ، إذ يرى أن « المويلحى ... قد فشل فى أن يقدم قطاعاً عرضياً كاملاً من المجتمع ، ولو من الذكور وحدهم » . إلا أنه يعلل هذا على نحوٍ مختلف ، فإن « ميل المويلحى إلى العزلة (الذى يرجع فيما يرجع إليه إلى صَمَمِه المزمن) قد نأى به عن الأماكن المزدحمة وجعله يفضل البقاء فى البيت ما أمكن ذلك مما كان من أثره أننا لا نكاد نجد من بين شخصياته أحداً من الطبقات الفقيرة ». غير أن هذا سبب واه ، فإن الصورة الحية والتفاصيل الدالة التى يعج بها كتاب المويلحى تدل على أنه لم يكن يكره الأماكن المزدحمة أو يبتعد عنها .

أن ينحصر فى السعى وراء الطعام والشراب . وهو من ثم ينتقد غلوّ الداعين إلى ما يسميه « أدب الوعى الاجتماعى » ، الذى يدعو إليه الاشتراكيون والشيوعيون بخاصة ، « ومبالغتهم فى فرضه على جميع الفنانين بوصفه ضريبة إنسانية على كل فنان » . ويمضى فيؤكد أن «هذا الغلو غير مفهوم من الوجهة الفنية بل ولا من الوجهة الإنسانية ، فالإنسانية ليست هى هذا الجيل ، وليست هى بضعة الأجيال المقبلة ... ثم إن هناك مطالب الإنسانية التى لا تنحصر فى ضرورات الطعام والشراب وتهفو ، حتى فى أشد حالات الضرورة ، إلى ألوان من الفن المطلق الرفيع » . كذلك يرى أنه « إذا صح أن أدب الوعى الاجتماعى ضريبة على كل فنان ، فلتكن نسبته هى نسبة الضرائب على مجموعة الدخول » . ثم يعود ليُلِحّ على « مَدَى » قدرة الأديب على معالجة الموضوعات المختلفة قائلاً : « ليكن فرض كفاية على الفريق المهيًّإ له من بين جميع الفنانين » . وهو يبرز كيف أن الإلزام هنا لا يصلح وإنما يصلح الالتزام فيقول إن « التجنيد قد يصلح فى كل بيئة إلا بيئة الفنانين » (١) .

ومن الواضح أن موقف سيد قطب هو الموقف الأوسع أفقاً لأنه يضع نُصْبَ عينيه « مَدَى » خبرة الفنان وقدرته على معالجة الموضوعات وكذلك أيضاً « مَدَى » الحاجات والاهتمامات الإنسانية ، مبديا فى ذات الوقت ، كما يشهد على ذلك نقده القصصى ، اهتماماً كبيراً بجوانب

١ - انظر عرض سيد قطب لقصة عادل كامل « مليم الأكبر » / الرسالة / أول يناير ١٩٤٥ / ص ١٠ .

الصنعة القصصية والمستوى الفنى للعمل القصصى .

ويلاحظ أن بعض النقاد ، لعدم التفاتهم إلى أن القصاص إنما يرى الحياة من خلال الطريقة التى تربى بها ومن خلال معتقداته واهتمامه وظروفه الشخصية الأخرى ، يعترضون على اللون المأسوى الذى يصبغ بعض القصص ، بل إن منهم من يطالب القصاص بأن يجعل نهايات قصصه أكثر إشراقاً . فمثلا نجد محمد فهمى (عبد اللطيف ؟) يأخذ على قصص نجيب محفوظ أنها قصص قاتمة وأنه لا يرخى لشخصياته فى حبل المسرات إلا لكى يبتره بعد ذلك بتراً قاسياً عنيفاً ، إذ إن بينه وبين هذه الشخصيات عداء عجيباً كما يقول(١) . إن الناقد هنا قد نسىء فيما يبدو ، أن يحلل أحداث القصة وشخصيات أبطالها ليرى هل هذه النهايات الفاجعة والأقدار المأسوية التى تحيط بهؤلاء الأبطال هى مما يمليه منطق الأحداث وردود أفعالهم تجاهها أو أنها ليست إلا اعتسافاً من الكاتب .

ومن ناحية أخرى فهناك بعض النقاد الذين يُثْنون على قصة ما لأنها تقدم لنا شيئا سامياً يرتفع بنا فوق عاديّة الحياة اليومية . وهذا السموّ قد

---

١ ـ انظر عرضه لـ « زقاق المدق » / المقتطف / ديسمبر ١٩٤٧/ ص ٤٢٤ . وانظر أيضاً عرض ثروت أباظة لقصة عثمان نوية « خادمك المليونير » ، الذى يمدح فيه النهاية السعيدة لهذه القصة ويدعو القصاصين إلى اقتفاء خطا الكاتب ، إذ «حبذا لو عرفوا أن السرور يهز المشاعر كما تهزها الفجيعة تماماً ، مع الفرق الشاسع بعد هذا بين السرور والفجيعة » (الرسالة / ١٣ أغسطس ١٩٤٥ / ص ٨٨٠) .

يتخذ شكل الجرى وراء المجهول كما هو الحال فى قصة محمود تيمور « نداء المجهول » ، التى يبدى محمد فريد أبو حديد إعجابه الشديد بها لما فيها من مثل أعلى يحاول تيمور أن يرتفع بالقراء إليه . فَمِسْ إيفانس ، بطلة القصة ، تمثّل تطلع البشر إلى المجهول ، وإن سعيها اللاهث وراء هذا الهدف الذى له جذوره العميقة فى النفس الإنسانية ، إلى جانب نجاح القصاص فى الرمز إلى هذا المجهول بالجبال اللبنانية الوعرة والقصر الخفى المسحور التائه فى وسطها ، وبراعته الفنية ، كل ذلك يستحوذ على إعجابنا ويصعّد منا الزفرات ويُكْسِب القصة قيمتها الرفيعة [١] .

وهذا حق لاريب فيه ، فإن حياتنا اليومية ترهقنا بكثير من السخف والتفاهة مما نحتاج تحت وطأته إلى من يأخذ بأيدينا بعيداً إلى شىء سامٍ يجعل حياتنا ، ولو لبعض الوقت ، أرحب وأغنى بالمعنى . كذلك قد يتخذ هذا السمو شكلاً آخر ، فسيد قطب يتحمس تحمساً شديداً لقصة نجيب محفوظ « كفاح طيبة » لأنها تبعث التاريخ المصرى القديم حيّا فى النفوس ، ذلك التاريخ الذى يرى قطب أنه لا بد من رسم صورة الحياة فيه بكل ما فيها من ظلال لتكون منبعاً تاريخيّا آخر يستلهمه الفنانون إلى جانب تاريخنا العربى والإسلامى . وإن تحمسه لهذه القصة ليصل إلى الدرجة التى يصرّح فيها بأنه « لو كان لى من الأمر شىء

---

١ ـ محمد فريد أبو حديد / الفنان تيمور على ذكر قصته الأخيرة « نداء المجهول »/ الرسالة / ١٩ ديسمبر ١٩٣٩ / ص ٤٧ ـ ٤٨ .

لجعلتُ هذه القصة في يد كل فتى وكل فتاة ، ولطبعتها ووزعتها بالمجّان، ولأقمت لصاحبها الذى لا أعرفه حفلة من حفلات التكريم » . بل إنه ليسمى هذه القصة « ملحمة (وإن لم تكن شعراً ولا أسطورة) بما تفيضه من وجدانات ومشاعر لا يفيضها فى الشعر إلا الملحمة » [1].

وقد تتخذ الرسالة التى ينبغى فى نظر بعض النقاد أن تتضمنها القصة شكلاً مختلفاً ، فالدكتور أحمد أمين يمدح قصة على مبارك « علم الدين » ، معتبراً إياها أول قصة مصرية ذات قيمة . وهو يعزو قيمتها ، فضلاً عن أسلوبها الجيد ، إلى ما تتضمنه من فنون المعارف بقصد تقريبها من متناول القارئ العادى على نحو يغريه بقراءتها . وهو مفهوم يذكّرنا بما كان يقوله نقاد المرحلة السابقة عن وظيفة القصة . ثم يضيف أن على مبارك لم يشأ أن يخاطر بنقد الأوضاع الاجتماعية فى مصر صراحةً فلجأ إلى هذا الشكل القصصى الذى يسهل طَيّ النقد فيه

---

١ ـ انظر عرض سيد قطب لـ « كفاح طيبة » / الرسالة / ٢ أكتوبر ١٩٤٤ / ص ٨٩٠ . هذا ، وينطلق ، فيما يبدو ، ثناء حسن الشريف على قصة المنفلوطى شبه المترجمة « فى سبيل التاج » من نفس النقطة على رغم أنها لا تستقى أحداثها وشخصياتها من التاريخ المصرى . فالمنفلوطى ، فى رأى هذا الناقد ، قد اهتبل هذه الفرصة فيما يبدو فأفضى إلى أمته فى هذا الكتاب بكثير مما لم يستطع كتابته فى الصحف السياسية . وهو يشير بذلك إلى الظروف السياسية فى مصر فى أعقاب الحرب العالمية الأولى ، فالمنفلوطى ، كما يقول ، قد اشتغل بتلخيص هذه الرواية فى إبان ثورة ١٩١٩ (انظر عرض حسن الشريف لقصة « فى سبيل التاج » / الهلال / أول أكتوبر ١٩٢٠ / ص ١٠٥) .

بحيث لا ينكشف [١] .

ويظهر أن د. أحمد أمين قد نسى أن القارئ ذا الذوق الأدبى الجيد لا يُقْبِل على قراءة قصة ما بُغْيَةَ الإلمام ببعض المعارف والفنون التى يمكن الحصول عليها من أى كتاب مدرسى وأن ما يمكن أن تحويه لقصة من هذه المعارف والفنون لا يجعل منها قصة جيدة . ويضع ناقد « المقتطف » القصة التعليمية فى مكانة عالية ، إذ إنها (كما يقول) تتطلب من الكاتب الإلمام الدقيق باتجاهات العلوم الطبيعية والاجتماعية الحديثة ، والمقدرة على التفلسف فيها لاستنباط ما قد يكون مُحْتَمَلاً فى المستقبل القريب أو البعيد، ثم البراعة فى وضع هذه الآراء فى قالب يستهوى القارئ فلا يميل عنه كما يميل فى الغالب عن كتب العلم والاقتصاد والاجتماع بالغةً مقدرة أصحابها على التبسيط ما بلغت [٢]. أما سيد قطب فهو ، على العكس ، يرى بحق أن « قيمة القصة لا تقوم على أساس أن القصاص ينتفع بالمباحث العلمية ، فهذا قد يفسدها فى بعض الأحيان » [٣].

---

١ - د. أحمد أمين / قصة علم الدين / الثقافة / ١٠ يونيه / ص ٧٤٩ . قابل بين هذا الرأى وبين رأى المنجورى ، الذى يؤكد أن القصة أجرأ فى معالجة المشاكل الاجتماعية من المقالة (انظر مقاله « محمود تيمور القصاص » / الثقافة / ١٥ إبريل ١٩٤١ / ص ٣٢) .

٢ - انظر عرض قصة « المقدس » لنقولا الحداد / المقتطف / ديسمبر ١٩٣٥ / ص ٦٣٨ .

٣ - سيد قطب / عرض « بنت الشيطان » لتيمور / الرسالة / ١٨ سبتمبر ١٩٤٤ / ص ٧٦٨ .

ذلك ، ولا تزال هناك نقطتان تتعلقان بمبحث « موضوع القصة »: الأولى هى معالجة القصص لموضوع الحب . وبعض النقاد يمدحون القصة لأن علاقة الحب التى تتناولها هى علاقة طاهرة كما هو الحال مثلا فى قصة باكثير « ليلة النهر » ، التى استقبلها أحد النقاد بالثناء لأنها ، كما يقول ، ضرب من ضروب الحب العذرى العفيف الذى يحرص المؤلف على ألا يتجاوزه فى ما يكتب ، ولأن المؤلف لم يسمح لبطلها ، على رغم أنه من رجال الفن ، بالاستهتار والتبذل واحتساء الخمر وما إلى ذلك . وهو يمضى فيؤكد أن المؤلف قبل كل شىء خلاّق يخلق أبطال روايته كما يشتهى ، ويجيد الخلق متى أخرج لنا شيئًا جديدًا ليس لنا به من قِبَلُ عهد [١] . وهو من ثم لا يرى مسوّغا لما يمكن أن يعترض به بعضُ منْ أن فى تصرف بطل الرواية على هذا النحو النظيف تكلفًا وخروجًا على المألوف ، إذ المهم أن يؤلف القصاص عملاً أدبيًا جيدًا [٢].

وفى نفس الاتجاه يمضى رد العقاد على هؤلاء الذين قد يسألون حين يقرأون قصة « الحب الضائع » لطه حسين : أفى العالم اليوم مثل هذا الحب ؟ وإن كان فى العالم أفى أوربا ؟ وإن كان فى أوربا أفى الديار الفرنسية ؟ فهو يقرر أن حب النزوات ما استغرق قَطُّ نفوس بنى الإنسان فى هذا الزمان ولا فى غيره ، وفرنسا ليست بِبِدْعٍ فى ذلك بين

---

١ ـ انظر عرض « ليلة النهر » فى « الرسالة » / ١٧ يونيه ١٩٤٦ / ص ٦٨٠ .

٢ ـ انظر أيضًا عرضًا لـ « الشيخ سيد العبيط » لتيمور / الهلال / أول مايو ١٩٢٦ / ص ٨٨٥ ، حيث يمدح كاتب العرض هذا العمل لأن المؤلف لم يُقِمْه أساسًا على الحب .

أم العالم الحديث . وهو بلا شك رد قوى ، إلا أن تحمسه قد يكون زائداً قليلاً عما ينبغى عندما يقرر أن مثل هذا الكشف هو الذى يستحق أن تُكْتَب من أجله الروايات والمصنفات ، إذ ليست كل علاقات الحب فى العالم بهذا السمو [1]. ويحمل عمر الدسوقى على قصة حسين شوقى « من يوميات فتاة عصرية » لأن بطلتها تسجل فى مذكراتها ما يأباه الدين والكرامة ، فهى تسمح لشقيق صديقتها بأن يقبّلها لأنها «تستلطفه» ثم تغازل شابًا آخر فى سيارة عامة لأن عينيه جذابتان ، وهى لا ترى بأساً من الكذب على والديها وتذهب معه لإحياء ليلة رأس السنة فى أحد الملاهى وتعود بعد منتصف الليل ، ولا ترى ضيْراً من إحياء عيد ميلادها بشرب قدحين من الخمر . ويمضى عمر الدسوقى فيعلن عن حيرته فى فهم غرض الكاتب متسائلاً : أهو يريد أن يعرض علينا صورة بشعة مما عليه بعض الفتيات اللاتى نبذن الفضيلة وقلدن الفتاة الغربية فى مثالبها لكى يثير فينا الحمية فننأى ببناتنا عن هذه المزالق ؟ أم يريد أن يؤنبنا على تفريطنا فى فتياتنا وأننا تركنا لهن الحبل على الغارب ؟ أم يريد أن يقول : إن هذه هى الفتاة العصرية ، وإن التمدن لا يكون إلا على هذا النحو ؟ أم إنه كتب هذه القصة جرياً على مبدأ «الفن للفن» ؟ إلا أنه يسارع فينفى عن القصة كل قيمة فنية متهماً الكاتب بأنه قد خدعنا حين صور البطلة على أنها فتاة تعبث ولكنها لا تزلّ ، إذ لو هَوَتْ وزلّتْ لارتدعت (كما يقول) فتيات كثيرات اتعاظًا بمصيرها .

---

١ ـ العقاد / عرض « الحب الضائع » / الرسالة / ٢٩يونيه ١٩٤٢ / ص ٦٥٥ .

وفضلاً عن ذلك فهو ينكر أن تكون هذه القصة قد صورت المجتمع المصرى تصويراً صادقاً ، فمثل هذه الفتاة إنما تمثل شرذمة انفلتت من تقاليدنا الإسلامية ومُسِخَتْ مسخاً غريباً . وهو يرى أنه ما كان ينبغى لهذا الكاتب أن يعرض هذه المثالب فى كتاب ، فمصر قدوة للبلاد العربية، ولا بد أن تكون قدوة حسنة . والحقيقة أن من الصعب مشاركة الناقد رأيه فى إخفاء العيوب والمثالب ، وإن كنا لا نحبذ أن يؤلف الكُتّابُ القصصَ للدعوة إلى الخروج على الخلق الإسلامى . إلا أن هذا شىء وتزيين الأوضاع المتردية شىء آخر ، فليس مما ينفع المجتمع أن نَدّعى أن كل شىء على ما يرام بينما ينخر السوس فى تقاليدنا وأخلاقنا، بل الواجب (فيما نرى) مواجهةُ الموقف بصراحة وكشف الانحرافات[1]. ويسخر سلامة موسى أيضاً من تقديم أحمد الصاوى محمد ترجمته لقصة « أفروديت » لبيير لويس بقوله للقراء : « لكى تكون لكم حياة موفورة » ، مع أن هذه القصة ليست إلا سلسلة من محاضرات بذيئة فى « أسرار الشهوة الجنسية » كما يقول . وهو يؤكد أنها لن تفعل أكثر من إثارة شهوات الفتيان الذين ستقع فى أيديهم . كما يرد على من قد يرميه بالجمود بأن جميع الناس يعلم أن شعاره دواماً هو التجديد ، ولكن لحرية الفكر قيوداً وللأدب المكشوف حدوداً

---

١ ـ انظر عمر الدسوقى / عرض قصة « من يوميات فتاة عصرية » / الرسالة / ٢١ فبراير ١٩٤٤ / ص ١٧٠ ـ ١٧١ .

هى حدود النزاهة وقيود الإخلاص وعدم الاتجار بعواطف الشباب [١]. فكما نرى كان الاتجاه الأخلاقى لا يزال قويًا حتى عند كاتب كسلامة موسى ، الذى كان يعد نفسه كاتبًا تقدميًا متحررًا ، مما يدل على أن هذا الاتجاه عميق الجذور فى التربة المصرية .

أما النقطة الثانية فهى العلاقة بين التاريخ والقصة التاريخية . وحول هذه النقطة انقسم نقاد هذه المرحلة : فكان هناك الذين يحرصون على المحافظة على الحقيقة التاريخية (كما وردت فى كتب المؤرخين الثقات طبعا) ، وأولئك الذين لا يبالون كثيرًا بهذا . وإلى الفريق الأول ينتمى محمد فريد أبو حديد ، الذى يقرر أن قصة « فاطمة البتول » لإبراهيم رمزى ليست قصة محضًا ، إذ إن المؤلف قد جعل سَدَاة هذا العمل ولُحْمَته من التاريخ المصفّى الذى لا يخطئ القارئ إذا اعتمد عليه ووثق من حقائقه. كما يؤكد أن المؤلف « لم يقع فى خطإ وقع فيه كثير من القصاصين ، وذلك هو الخلط بين الخيال والحقيقة وما يترتب على ذلك من تشويه لكليهما ، فإنه حرص على أن تكون وقائع التاريخ كلها صحيحة وبالغ فى ذلك فجعل فى هامش القصة ذكر بعض المراجع

---

١ - انظر عرض هذه القصة فى « المجلة الجديدة » / نوفمبر / ١٩٣٠ / ص ١٢٣ - ١٢٤ . وفى مقالته « جيمس جويس والأدب الجنسى » يحرّض درينى خشبة الحكومةَ تلميحًا على التدخل ومصادره القصص الشهوانية كما فعلت الحكومة البريطانية بقصة لورانس « عشيق اللادى تشاترلى » (الرسالة / ١٨ مايو ١٩٣٦ / ص ٨٣٨) .

وبعض فقرات الإيضاح » [1]. ومن الفريق الثانى نجد صلاح ذهنى ، الذى يعلن فى عرضه لقصة أبى حديد (زنوبيا) أنه لا يهتم بأن تكون هذه القصة أو لا تكون قد التزمت بحقائق التاريخ ، لأنه « وإن طُلب إلى التاريخ أن يكون ينبوعاً للقصة فما يُطْلَب إلى القصة أن تتخذ من التاريخ مَجْرًى تلتزم حدوده ولا تحيد عن شاطئيه » . والمهم فى نظره هو الناحية الفنية فى القصة كرسم الشخصيات وخلق الجو ... إلخ [2]. إلا أننا ، مثلما اعترضنا على أولئك النقاد الذين لا يهتمون بشىء فى القصص غير موضوعاتها ، لا نرى أن يهمل الناقد مناقشة موضوع القصة التى يتناولها بالعرض والتحليل ، فإن « الموضوع » هو أحد أركان القصة ، وإذا كان هذا الموضوع قد استُمِدّ من التاريخ فمن الإهمال عدم التعرض له ، وبخاصة إذا كان هذا التاريخ يمثل حقبة أو شخصية عزيزة على الأمة . إن القارئ طبعاً سيستمتع بالقصة مهما يكن فيها من انحراف عن التاريخ أو تزوير له، إلا أن ذلك لا يدوم إلا ريثما يكتشف أن القصاص قد خدعه . وإذا كنا لا نوافق هؤلاء الذين يعتقدون أن القصة التاريخية يمكن أن تكون ، من حيث الثقة بها والاعتماد عليها ، مثل الأبحاث التاريخية الجادة فإننا أيضاً نرى أن القصاص حين يتناول التاريخ ينبغى أن يتناوله بحرص وأن يعمل ما فى وسعه على ألا يبتعد كثيراً عن

١ ـ محمد فريد أبو حديد / عرض « باب القمر » / الرسالة / ١٤ ديسمبر ١٩٣٦ / ص ٢٠٥٨ ـ ٢٠٥٩ هذا ، وقد سبق أن ناقشنا هذه النقطة فى الفصل المعقود حول « التاريخ والقصة » فى الباب الأول ، ولا داعى من ثَمّ لإعادة مناقشته هنا .

٢ ـ صلاح ذهنى / عرض « زنوبيا »/ الثقافة / ٣ مارس ١٩٤٢ / ص ٢٧ .

حقائقه ، وإلا ففى الموضوعات العصرية مندوحة له عن العبث بهذه الحقائق وتزييفها على هواه .

أما محمود تيمور فإنه يحاول أن يخرج من هذه المشكلة بالتمييز بين ما يسميه « التاريخ القصصى » و « القصص التاريخى » : ففى النوع الأول يلزم الكاتب نفسه الأمانة والدقة فى سرد حوادث التاريخ ورسم الشخصيات ولكنه يبسُط خياله شيئاً فشيئاً ليستعين به على الحبك والتصوير ، وفى النوع الثانى يطغى الاختراع والتخيل على الموضوع التاريخى فتبعد القصة عن الثقة التاريخية التى يمكن التعويل عليها[1]. ولكن يبدو أن مثل هذه التفرقة ليست أكثر من لعب بالكلمات ، إذ إن تيمور لم يوضح لنا حدود كل نوع ومجالاته ، ومتى يُركَنُ إلى هذا أو ذاك .

---

١ ـ محمود تيمور / عرض « الملك الضِّلّيل » لأبى حديد / المقتطف / إبريل ١٩٤٤/ ص ٤١٨ .

اللــــون المحلــــى

يمكن الرجوع ببداية هذه القضية ، كما يقول د. على جاد ، إلى سنة ١٩٠٨ حين دعا أحمد لطفى السيد إلى تأليف أدب وقصة مُسْتوحَيين من البيئة المصرية (١) ، لكن ظلت دعوة لطفى السيد محصورة فى نطاق جدّ ضيِّق إلى أن دعا بمثلها د. أحمد ضيف فى عام ١٩١٨ بالجامعة المصرية ، ثم جاءت ثورة ١٩١٩ لتعطى هذه الدعوة دفعة قوية ، فقد أحيت الآمال وأعادت إلى المصريين كثيراً مما كانوا قد فقدوه من الكرامة والثقة بالنفس (٢) . كذلك كان هناك فرق بين طبيعة الدعوة التى نادى بها لطفى السيد والدعوة التى هبت مع هبوب ثورة ١٩١٩ ، إذ كان لطفى السيد يلحّ على « المصرية » فى مواجهة من كانوا يَدْعُون إلى الالتفاف حول دولة الخلافة للوقوف صفًا واحداً ضد الاحتلال وقوى الاستعمار ، أما بعد ثورة ١٩١٩ فقد جاءت الدعوة إلى « المصرية » ردّ فعل لهذا الاحتلال نفسه ، ولذلك حظيت بانتشار واسع جدا لا فى مجال الأدب والنقد وحده بل فى الميادين السياسية والاقتصادية أيضاً كما يشهد على ذلك النص التالى : «كانت الحرب قد انتهت ، وبانتهائها ثارت فينا نزعة القومية وأدركنا صلاح المبادئ التى نادى بها سعد زغلول وصحابه واتسعت دائرة « المصرية » فطغت

١ ـ انظر د. على جاد / ص ٢٠ .

٢ ـ انظر مثلاً انعكاس هذه المشاعر على ما كان يكتبه النقاد حول مستقبل القصة المصرية فى مقدمة « إحسان هانم » لعيسى عبيد / صفحة ذ ، ى .

على كل شيء فى حياتنا . أما من ناحية السياسة فقد رأينا كيف أن الدولة العثمانية التى كنا ننظر إليها كزعيمة منقذة قد بدأت تنهار ... ورأينا من مبادئ ولسن الأربعة عشر ما يحقق لنا حياة مستقلة سعيدة لا تبعية فيها ولا خضوع ... وأما من ناحية الاقتصاد فقد دفعتنا الحاجة إلى سد الثُغْرة التى أوجدتها الحرب فى وارداتنا الأجنبية فنشطت بعض الصناعات الوطنية وازدهرت ... وتأسس بنك مصر ... أما الأدب فقد اصطبغ باللون المحلى الصارخ ... ورأينا أنفسنا عمليين بعد أن كنا شعراء خياليين (١)... فى هذا الجو كتب محمد تيمور أقاصيصه « ما تراه العيون » ، وقد نجا فيها نحو المذهب الواقعى وصوّر فيها مناظر مختلفة من بيئتنا المصرية وأشخاصها ... فأُعْجِبْتُ بها إعجاباً دعانى لأن أؤلف على غرارها فكتبت قطعتى الأولى القصصية « الشيخ جمعة »... » (٢) .

وبالإضافة إلى هذا السبب السياسى كانت الدعوة إلى « المصرية » رد فعل لما كان سائداً فى القصص قبل ذلك من تصوير أجواء وشخصيات وبلاد أجنبية (٣) ، وهو ما يشكو منه عيسى عبيد قائلاً

١- وهو ما يناقض ما ادعاه د. الهوارى (ص ١١٦) من أن الاهتمام بالشخصية الوطنية إنما كان علامة من علامات الرومانسية ، التى انتشرت فى أعقاب ثورة ١٩١٩ .

٢ - محمود تيمور / المصادر التى ألهمتنى الكتابة / المجلة الجديدة / إبريل ١٩٣٨ / ص ٤٦ - ٤٧ .

٣ - انظر مثلاً عرض « الحقيبة الزرقاء » لنقولا الحداد بـ « الهلال » / أول يوليه ١٩٠٦ / ص ٦١١ ، وكذلك عرض قصة أخرى لنفس المؤلف هى قصة « عين بعين » / الهلال / مارس ١٩٠٦ / ص ٣٨١ .

إن « قصصنا مأخوذة عن القصص الأجنبية ... ويتجلى فى هذه الحالة اضطراب شخصية الأشخاص الذين لا يكون لهم غالباً وجود فى هيئتنا الاجتماعية ... وكثيراً ما تكون الحادثة نفسها غريبة عن أخلاقنا » . كما أنه يدعو إلى « أن نحرر ذهنيتنا من تأثير الأدب الغربى بألا نتخذ من الروايات الأجنبية قاعدة لرواياتنا التى يجب أن تشاد على أساس الملاحظة الصادقة المستخرجة من أعماق حياتنا اليومية وعلى التحليلات الاجتماعية والنفسانية . فمن خلال هذا « التحرر » (الذى يضم إليه أيضاً التحرر من تأثير الأدب العربى الجامد المتشابه القديم كما يقول) سوف يأتى القصاصون المصريون بشىء جديد يجهله كتاب الغرب لعجزهم عن درس نفسيتنا ونظام حياتنا ، وسيأتى حينئذ اليوم الذى يأخذون فيه بنقل قصصنا ورواياتنا إلى لغاتهم لأن لهم ولعاً عظيماً بكل ما هو مصرى، خصوصاً بعد أن لفتت مصر أنظار العالم نحوها بحركتنا الوطنية البديعة الجيدة » . وهو يؤكد أنه « حينذاك ، وحينذاك فقط ، يمكن أن تُعَدَّ الأمة المصرية من الأمم المستقلة الراقية مهما كان نظامها السياسى » [(١)].

---

١ ـ عيسى عبيد / إحسان هانم / صفحة ك ، ل ، م . وارجع إلى عرض على محمد البحراوى لـ « مختار القصص » ، حيث يأخذ على القصاصين المصريين ما أخذه عليهم عيسى عبيد . وانظر كذلك عرض زكى طليمات لـ « رئيس التحرير » لصلاح ذهنى / الرسالة / ٧ مارس ١٩٣٨ ، حيث يركز الحديث على القصة المصرية ، التى هى « مظهر من مظاهر تحررنا من أساليب الأدب العربى القديم بعد أن غمرتنا أمواج ثقافة غربية جديدة وطالعتنا أحداث الزمن بما جعلنا ننفر إلى الجهاد فى سبيل حياة مستقلة » .

لقد حظيت الدعوة إلى « المصرية » باهتمام أغلبية الكتاب لفترة طويلة . وفي مقدمته لـ « سخرية الناس » يمدح د. منصور فهمي القصّاصَ محمود طاهر لاشين مؤلف هذه المجموعة لأنه ، كما يقول ، تخيَّر أبطال قصصه وأحاديثها من طبيعة البلد وجعل زمانها ومكانها حيث يرى وحيث يعيش، أى باختصار لأنه جعل القصة مصرية يحس المصرى فيها نفسه . وهو يرى فى هذا العمل حسنةً بزّ بها لاشين وأمثالُه من تقدمهم من النَّقَلة المقلدين [١] .

أما محمود على الشرقاوى فيعبر عن رغبته فى أن يرى « الكثير من الكتب والقصص التى تعبر عن شعورنا (المصرى) الخاص ، وتصور حياتنا المصرية الخالصة » . ويمضى فيشير إلى أن هذا هو المقياس الذى على أساسه يرحّب بالعمل القصصى أو ينقده على حد تعبيره ، مؤكداً «أننا نريد أدباً مصرياً »[٢]. ومقياس « المصرية » عند كمال رستم هو « أن يجد الإنسان نفسه وأسرته وعاداته وأخلاقه وآماله وآلامه فى كل ما يكتب الكاتب من قصص » ، إذ القصة فى نظره يراد بها أولاً تصوير المجتمع ، بل إن الباحثين الاجتماعيين الذى يريدون درس عصر ما فى بلد من البلاد إنما يعتمدون فى الكثير الغالب على ما ألفه كُتّاب ذلك

---

١ ـ د. منصور فهمى / مقدمة « سخرية الناى » / ص ٤ .

٢ ـ محمود على الشرقاوى / عرض « الكهلة المزهوة » للاشين / العصور / مارس وإبريل ١٩٣٠ / ص ٤٤٤ .

العصر من قصص [١]. ويوضح ناقد « المقتطف » أن تسمية شخصيات قصة ما بأسماء مصرية ليست أمرًا حاسمًا فى هذا الاتجاه ، فإن الذين كانوا يقتبسون موضوعات القصص الإفرنجية كانوا يستخدمون هم أيضا مثل هذه الأسماء ، لكن المهم أن تكون القصة مصرية فى طابعها النفسى والذهنى [٢] .

وقد قابل النقاد قصة « زُقاق المدق » لنجيب محفوظ بالترحاب الحارّ على أساس أن محفوظًا قد رسم فى هذه القصة صورةً حيةً لبعض الأحياء الوطنية فى القاهرة مخلدًا إياها بذلك قبل أن تطمسها يد الزمن[٣]. وهذا الترحاب المتحمس نجده أيضًا فى التحليل النقدى المطول الذى اختص به سيد قطب قصة « خان الخليلى » ، التى يرى أنها « تستحق أن تُفْرَد لها صفحة خاصة فى سجل الأدب المصرى الحديث ... لأنها تسجل خطوة حاسمة فى طريقنا إلى أدب قومى واضح السمات متميز المعالم ذى روح مصرية خالصة من تأثير الشوائب الأجنبية نستطيع أن نقدمه ، مع قوميته الخاصة ، على المائدة العالمية فلا

---

١ ـ كمال رستم / خطر يهدد القصة المصرية / الرسالة / ٣٠ ديسمبر ١٩٤٦ / ص ١٤٤٩ .

٢ ـ عرض « الشيخ عطا الله وقصص أخرى » لمحمود تيمور / المقتطف / ديسمبر ١٩٣٦ / ص ٦٣٩ .

٣ ـ انظر عرض محمد فهمى عبد اللطيف لـ (زقاق المدق » / المقتطف / ديسمبر ١٩٤٧ / ص ٤٢٣ ، وكذلك عرض القصة ذاتها لثروت أباظة فى « الرسالة » / ٢٦ يناير ١٩٤٨ / ص ١٢٤ ـ ١٢٥ .

يندغم فيها » . وسيد قطب كعادته لا يُغْفِل ، فى غمرة تحمسه للنكهة المحلية واللون القومى ، ما فى القصة من نزعة إنسانية ، إذ تَعْرِض استهداف البشر لتصاريف الأقدار ذات القبضة الجبارة . وهو ما يكشف عن سعة أفق سيد قطب ورحابه فكرة وتعدد الزوايا التى ينظر منها إلى العمل الأدبى . ولا غرابة فى ذلك ، فقد كان ناقدَ القصة الأول لهذه الفترة كما سنرى بعد (١) .

وإلى الاهتمام بالمصرية واللون المحلى يمكن أن نعزو ثناء النقاد على « زينب » للدكتور هيكل و« عودة الروح » لتوفيق الحكيم : فالأولى تَعْرِض صورة الريف المصرى بما فيه من جمال وسذاجة ، بل بما فيه أحياناً من الفخامة وأُبّهة الطبيعة على نحو باهر ناطق « يجعل القارئ يحبه على الرغم من اختباراته الشخصية له » (٢). وفى الثانية نرى «المؤلف يضفى على الريف المصرى لوناً من القداسة حتى لكأنه محراب كاهن ... ويبرز لنا من هذا الريف ومن أبنائه صورة صوفية فى تآلفهم وكدّهم» ... إلخ (٣).

---

١ - انظر سيد قطب / عرض « خان الخليلى » / الرسالة / ٣٠ ديسمبر ١٩٤٦/ ص ١١٤٠ - ١١٤٠ ، حيث يبرز ما فى هذه القصة من لون محلى وجو وطنى ، ولكنه لا يغفل مع ذلك القضايا السياسية والاجتماعية والفكرية الخطيرة التى تتعرض لها .

٢ - انظر عرض « زينب » فى « الهلال »/ إبريل ١٩٢٩ / ص ٧٥٣ - ٧٥٤ .

٣ - انظر محمد على حماد / عرض « عودة الروح » / المقتطف / إبريل ١٩٣٤ / ص ٤٧٩ .

وفى ضوء اللون المحلى والدعوة إلى المصرية أيضاً نستطيع أن ننظر إلى تقدير النقاد لموقف العطف الذى يتخذه بعض القصاصين من الطبقات الدنيا ومشاكلهم وأمانيهم كما هو الحال فى إعجاب محمود البدوى بصنيع تيمور ، الذى ينجح فى تصوير أفراد الطبقات الدنيا من الشعب ، ويتغلغل فى حياتهم ، وينفذ إلى أعمال نفوسهم ، ويتكلم بلسانهم ، ويصور أحلامهم وأمانيهم تصويراً دقيقاً فيه الكثير من الصدق. ليس ذلك فقط ، بل إن تيمور «وإن كان ينظر إلى هذه الطبقة من بعيد» فهو « يراها بعين قلبه ويحس بالعطف والشفقة والحنان على هؤلاء التعساء المساكين » [1]. إلا أن الأمر هنا لا يقتصر ، كما هو واضح ، على مجرد نجاح تيمور فى اقتناص الألوان المحلية وتصوير الطبقات الشعبية ، بل يمتد إلى الروح التى يقترب بها تيمور من أفراد هذه الطبقات ، وهو روح العطف والحب والرحمة ، مما يعطى لمفهوم « اللون المحلى » معنى أوسع . ويمدح ناقد « الهلال » قصة « سيد العزبة » لبنت الشاطئ على أساس مشابه ، إذ إن المؤلفة تدافع فى هذه القصة عن طبقة الفلاحين الشقية التى تكدح فى أرض السادة المترفين ، كما أن القصة أيضاً دراسة نفسية ممتعة للفتاة فى سن الصبا والمراهقة حين تتفتح حواسّها للحياة العاطفية والجسدية الدافقة الملتهبة [2]. فهذه

---

١ ـ انظر محمود البدوى / عرض « الشيخ عطا الله » / الرسالة / ١٢ أكتوبر ١٩٣٦/ ص ١٦٧٩ .

٢ ـ انظر عرض « سيد العزبة » / الهلال / يوليه وأغسطس ١٩٤٤ / ص ٥٧٢ .

الرغبة الإصلاحية والعطف على قضايا الفلاحين والتطلع إلى تحسين أحوالهم ، كل ذلك يضيف فى نظر هؤلاء النقاد إلى قيمة القصة قيمة[١].

على أن « المصرية » لم تقتصر على معالجة موضوعات مصرية عصرية بل شملت أيضاً استيحاء القصاصين للتاريخ المصرى القديم مما يسميه وديع فلسطين « ظاهرة طيبة بدأنا نلحظها أخيراً ، إذ شرع الكتاب يولّون وجوههم شطر مصر القديمة ، ويمدون أبصارهم إلى تاريخها القديم ينهلون منه أدباً جميلاً وقصصاً بارعة ... تتيح لأهل البلاد وجيرانهم أن يشاركوا الفراعين الأمجاد فيما خلّفوه من تراث أبقى على الدهر من تراث الذهب والمال » [٢]. كذلك يُثْنِى ناقد « الهلال » على « عبث الأقدار » لنجيب محفوظ للسبب ذاته ، فـ «نحن فى نهضتنا الجديدة أحوج ما نكون إلى إحياء ماضينا ومعرفة حياة آبائنا ... لأن شخصيتنا تتألف من تراثنا الماضى ومن الحاضر الذى نعيش فيه . وهذا التراث مزيج

---

١ ـ انظر عرض « عاصفة فوق مصر » / الهلال / أول يوليه / ١٩٣٩ / ص ٩٥٤ ، حيث يعدّ الناقد هذه القصة خطوة جديدة على طريق القصة المصرية لما تصفه من حياة الفلاحين البائسة ، وما يلاقونه من اضطهاد نظّار الزراعة ، وما يعترض طريق رقيهم من مفاسد مروّعة ، وكذلك لما يشيع فيها من روح الصدق وحرارة الرغبة فى إصلاح الريف وإنصاف الفلاح . وهناك عرض آخر لهذه القصة فى « الرسالة » / ٢٩ مايو ١٩٣٩ / ص ١٠٨٦ .

٢ ـ وديع فلسطين / عرض « ملك من شعاع » لعادل كامل فى «المقتطف» / نوفمبر ١٩٤٥ / ص ٣٧٨ ـ ٣٧٩ ، والرسالة / ٢٠ أغسطس ١٩٤٥ / ص ٩٠٧ .

من الفرعونى والعربى » [١].

ويتصل بالدعوة إلى استلهام التاريخ المصرى القديم إشارة أحد النقاد إلى أن فى هذا التاريخ من الأساطير والشعر ما يمكن استيحاؤه « فى قصة حديثة تبين لنا مبلغ ما وصل إليه الأدب فى مصر القديمة من جمال وروعة » بهر الإغريق أنفسهم فاقتبسوا من هذا الأدب وأساطيره الكثير « حتى إن أشهر الباحثين المنصفين الآن يعتبرون أن الفكر المصرى والأدب المصرى هما أساس المدنية الإغريقية » [٢].

هذه هى الملامح الرئيسية للدعوة إلى « المصرية » ، وهى الدعوة التى أحدثت ضجة كبيرة لفترة طويلة ، ولكن مع انصرام الوقت أخذ هذا الاهتمام الحاد « باللون المحلى » يخفّ تدريجياً . وهذا محمود تيمور ، وهو أحد رواد هذه الدعوة ، يكتب فى عام ١٩٣٨ أن نزعة « المصرية » الحادة بألوانها المحلية الصارخة كانت قد هدأت . كما يذكر أيضا أنه لما سافر إلى أوربا ومكث هناك عامين اتصل أثناءهما بالأدب الحديث اتصالاً مباشراً تحقق أن « اللون المحلى ليس كل شىء ، بل هو بعض

---

١ ـ انظر عرض « عبث الأقدار » فى « الهلال » / أول مارس ١٩٤٠ / ص ٦٠٤. ويلاحظ التفات الناقد إلى التاريخ العربى مما يشير إلى أن « المصرية » بالمعنى الضيق الذى يضعها فى مواجهة العروبة والإسلام كانت فى طريقها إلى الموت لتأخذ مكانها مفهوم سليم مستقيم .

٢ ـ انظر عرض « إيزيس وأوزوريس » لعبد المنعم محمد عمر فى « هلال » سبتمبر ١٩٤٥ / ص ٥٦٨ ـ ٥٦٩ .

الشيء . وما الأدب الكبير إلا أن يوجه الإنسان شطره نحو النفس البشرية ، فحولْتُ اتجاهي نحو هذا السبيل محاولاً السير فيه ما استطعت »[١]. ويلتقط أنور المعداوى أيضاً هذا التحول فى قصص تيمور من « المحلية » إلى « العالمية » مشيراً إلى انعكاس هذا التحول على أسلوب تيمور، الذى « كان يميل فى سابق أيامه إلى أن يكتب بعض قصصه باللغة الدارجة ، ولكنه يعود اليوم إلى حظيرة الفصحى عودة شغف وإخلاص وإيثار ، وإذا القصة على سنان قلمه قطعة أدبية رائعة تزخر بإشراق اللفظ وسلامة العبارة »[٢] .

---

١ ـ محمود تيمور / المصادر التى ألهمتنى الكتابة / المجلة الجديدة / إبريل ١٩٣٨ / ص ٤٨ .

٢ ـ أنور المعداوى / عرض « خلف اللثام » / الرسالة / ٢٤ يناير ١٩٤٩ / ص ١١٩.
وانظر أيضاً وداد سكاكينى / فن تيمور / الرسالة / ٢٨ يوليه ١٩٤١ / ص ٩٥٩.
والجدير بالملاحظة أن « الرسالة » كانت تضم بين كتّابها عدداً من الأدباء العرب غير المصريين الذين كان بعضهم يعيش فى بلده كعلى وناجى الطنطاوى ، وبعضهم يسكن مصر كالسيدة وداد سكاكينى نفسها .

الأســـلوب

رأينا فى الباب السابق كيف أن الصحافة وكُتّابًا مثل محمد عبده والأفغانى قد أسهموا فى تبسيط الأسلوب العربى وتخليصه من التصنع والزخارف البديعية التى كانت قد أثقلته لفترة طويلة . ومنذ ذلك الحين وجميع الكتاب تقريبًا يعملون على صياغة أسلوب يمتاز بالحيوية والمرونة والبساطة ، ومن هؤلاء محمد لطفى جمعة والمنفلوطى وطه حسين والمازنى وتيمور والعقاد وهيكل وكثير غيرهم ، ولم نعد نجد ناقدًا يرحب بالأسلوب القصصى المسجوع أو بتضمين السرد الأمثالَ والأقوال الحِكْمية لمجرد التضمين ، وهو ما ينعكس فى المتطلبات الأسلوبية التى نادى بها نقاد المرحلة الحالية ومدحوها حيثما وجدوها والتى نُخصِّص هذا الفصل لمناقشتها . وهذه الصفات الأسلوبية ينبغى أن يُنْظَر إليها أساسًا على ضوء الاتجاه الواقعى ، الذى وإن كان محمد لطفى جمعة قد فتح طريقه بقوة فى وقت مبكر من المرحلة السابقة فلم يزدهر إلا مع بداية المرحلة الحالية [١].

إن إبراهيم جلال يمدح أسلوب محمود تيمور فى « نداء المجهول » بأنه « رائع لا تكلف فيه ، فهو يترك نفسه على سجيتها » ، كما يصفه

١ - ينبغى التنبيه إلى أن د. الهوارى فى الفصل الذى عقده للغة الرواية فى كتابه (ص ١٩٦ - ٢١٦) قد خصص الحديث كله لمناقشة لغة الحوار مغفلاً بذلك لغة السرد والوصف .

بالسلاسة والجزالة [١] . وتتضح هذه الصفات أكثر إذا نظرنا إلى ما يقوله د. زكى مبارك عن جبران خليل جبران ، الذى يأخذ عليه غرامه بأن يكون فى كل سطر من كتاباته تشبيه ظريف ، أو لمحة فلسفية ، أو رمز إلى غرض ملفوف يحار فى تأويله القراء [٢]. فهذا التكلف الذى يتناقض مع السلاسة والاسترسال وهذا الغموض الذى يحير ذهن القارئ ويلف المعنى بضبابه بدلاً من توضيحه يضُرّان بفن القصة ، التى يفترض فيها أن تقوم ، إلى جانب وظائفها الأخرى ، بالتسلية والإمتاع . ويعزو د. زكى مبارك هذا التكلف إلى التصور الخاطئ للبلاغة العربية ، التى ظلمها (كما يقول) بعض أهليها فتوهموها فنوناً من الزخرف والبريق . و « أغلب الظن أن جبران كان يحب أن يعرف إخوانه فى الشرق أن الحياة فى أمريكا لم تنسه خصائص البلاغة العربية » . وكذلك يأخذ ناقد آخر ، هو لبيب السعيد ، على معروف الأرناؤوط كثرة الاستعارات ، والإسراف فى استخدام الألفاظ والتعبيرات الشاعرية مثل « العَرْف ، والينبوع ، والنشيج، والعمر الجَنِىّ الطَّرِىّ » ، « مع أن العربية لغة المترادفات » كما يقول ، وكذلك الميل إلى استعمال صيغ المبالغة [٣].

---

١ ـ إبراهيم جلال / عرض « نداء المجهول » / الثقافة / ٢٤ أكتوبر ١٩٩ / ص ٤٨ .

٢ ـ د. زكى مبارك / عرض « الأجنحة المتكسرة / الرسالة / ٢٦ يناير ١٩٤٢ / ص ٨٩ ـ ٩٠ .

٣ ـ انظر ج . م . مرى (J. M. Murry The problems of Style, Oxford University press, 1925, pp. 67 - 68 , 131) الذى يحمل على ما يتوهمه بعض النقاد من أن الشاعرية والعاطفية مطلوبتان لذاتهما، ومستحسنتان فى كل الأحوال .

وهذا نقد فى موضعه ، فمثل هذا الإسراف يجلب الملل ولا يضيف جديداً ، بل على العكس يُفْقِد هذه التعبيرات الجميلة قوتها ، ويجعلها تقع على الأذن باردة لا حياة فيها . وأيضاً فالناقد على حق حين يؤكد أن اللغة العربية هى لغة المترادفات ، وهو ما كان ينبغى على المؤلف أن يلتفت إليه ويستفيد منه .

أما عارض قصة « غادة حمانا » لمحمود طاهر حقى فيشير إلى صفة أسلوبية قصصية أخرى هى رقة الأسلوب وسهولة عبارته (١) . إلا أن بعض النقاد كانوا يتطرفون إلى الحد الذى يَرَوْن فى تعبيرات مثل « تهانَفَ » (أى ضحكَ فى فتور) و « مَخْرَفَة » (وهى السكة بين صفينْ من الشجر) « كلمات غريبة ، نابية عن الذوق ، بعيدة عن الأسلوب القصصى السهل » ، إذ « ليس فى الإمكان معرفة معانيها بغير العودة إلى المطولات من قواميس اللغة » (٢) . وهذا تطرف خطر ، إذ إن كثيراً جدا من الألفاظ التى تدل دلالة مباشرة ودقيقة على معان بعينها سوف تُهْجَر على هذا النحو ويلجأ الكتاب من أجل التعبير عن معانيها إما إلى ألفاظ أخرى ليست لها دقتها أو إلى التطويل فى الكلام للدلالة على هذه المعانى دلالة غير مباشرة . وهذا كله من شأنه أن يُفْقِد اللغة حيويتها وتوتّرها وغناها ، علاوة على أن كثيراً من مثل هذه التعبيرات

---

١ - انظر عرض هذه القصة فى « الهلال » / يوليه ١٩٣٠ / ص ١١٣٧ .

٢ - حبيب الزحلاوى / عرض « قدر يلهو » لشكيب الجابرى / المقتطف / يوليه ١٩٤٠ / ص ٩١ .

ليس صعباً إلى هذا الحد المزعوم ، أو على الأقل يمكن فهمه من السياق الذى ورد فيه [(١)] .

وهناك آخر لبساطة الأسلوب هو هجر المعاظلة (circumlocution)، التى يقع فيها بعض الكتاب لأنهم لا يستطيعون بسهولة أن يعبروا عما فى نفوسهم فى عبارة واضحة مستقيمة بحيث يعجز القارئ عن متابعة القراءة متابعة المستمتع . وقد امتدح أحمد حسن الزيات أسلوب العقاد فى « سارة » بأنه أسلوب «صريح لا رغوة فيه ، جلىّ لا غبار عليه ، مستقيم لا التواء به ، يتصل فيه اللسان بالعقل فلا يلغو ... لا تجد خللاً فى سبكه ، ولا قلقاً فى اطراده ، ولا وهناً فى منطقه ، ولا سقطاً فى ألفاظه ، ولا شططاً فى معانيه ». وعلى رغم أن بعض هذه الأوصاف يتميز بالعمومية وعدم التحديد فإن المعنى العام هو أن أسلوب العقاد برىء من المعاظلة ومن كل ما يتعلق بها . ومثل هذا التمكن من التعبير العربى الجزل يثنى عليه د. محمد عوض محمد فى أسلوب طه حسين أيضاً ، وإن عاب على هذا التمكن أنه قد يطغى فيدفع بالكاتب إلى التعسف وإلى الابتعاد عن الطريق التى يسلكها الناس جميعاً ، وذلك

---

١ ـ لقد رأينا فى الباب الأول كيف أن سعيد البستانى كان يشكو من صعوبة العثور على اللفظة الدقيقة . إن دقة التعبير هى من الصفات الأسلوبية التى طالب بها النقاد فى جميع الآداب ، وهذا أرسطو يعدها إحدى ثلاث صفات أساسية فى الأسلوب ، وهى الصحة والوضوح والدقة . أما مَرى فلا يرى دقة التعبير أمراً عقليا بل إيحائيا أيضاً ، وهو يسميها « التبلور » (انظر Murry / ص ٩٥).

مثلا حينما يستخدم تعبيراً كـ « دموع غلاظ » فى مكان « دموع غِزار »[١] . والحقيقة أن الناقد ، فيما يبدو ، قد جانب الصواب فى ظنه أن التعبير الثانى أفضل من الأول ، إذ إن هذا لجدّته وخصوصيته قد يكون له من التأثير ما يفتقر إليه التعبير الآخر الذى تجرى إليه أقلام الكتاب فى وصف مواقف البكاء جريًا آليًا . إلا أن هذا التمكن لا يمنع طه حسين من الوقوع فى المبالغة وعدم الدقة أحيانًا ، مما عابه عليه د. محمد مندور فى نقده لـ « دعاء الكروان » مُرْجعاً إياه إلى عدم اختيار اللفظ المناسب ، أو استعمال أشباه الجمل ، أو الإسراف فى إشباع المعنى ووصف الإحساس ، أو الإكثار من استخدام المفعول المطلق ، فهو مثلاً يقول : « مقام أحد الأولياء » بلا تحديد ، وهو كذلك بدلاً من أن يقول ببساطة : « الشوكة والسكين » يلجأ إلى عبارة طويلة لا تؤدى ذلك المعنى أداء واضحًا محددًا [٢] .

وإذا كان مندور قد عاب على أسلوب طه حسين الإسراف فى وصف الإحساس والمبالغة فى التعبير فقد امتُدِحَ أسلوب حسين عفيف على لسان عارض قصته «زينات» بأنه أسلوب يشيع فيه النغم ،

---

١ ـ د. محمد عوض محمد / عرض « على هامش السيرة » / الرسالة / ١٨ أكتوبر ١٩٣٣ / ص ٤٢ .

٢ ـ وهذه العبارة هى : « هذه الأدوات التى يعرفها أهل المدن خاصة ، بل يعرفها المترفون من أهل المدن خاصة » (انظر د. محمد مندور / فى الميزان الجديد / مطبعة نهضة مصر / القاهرة / ط ٣ / بدون تاريخ / ص ٥٥ ـ ٥٦) .

«ذلك النغم الذى من شأنه التلطيف من قسوة الحياة ، فالأديب فى نظره ليس مجرد مسجل للحياة ، بل هو قبل ذلك رسول يقدم العزاء للإنسانية فى تضاعيف تصويره لها . وهذا الاتجاه نلمسه فى جُمَل المؤلف الشجية النابضة بالحياة التى جعلت من قصته قصيدة شعرية منثورة » [1] . إلا أن ذلك ، كما أوضحت من قبل ، غير مطلوب فى كل الأحوال ، إذ الموقف هو الذى يتطلب النبرة الأسلوبية التى تناسبه ، اللهم إلا إذا توسعنا فى مفهوم « الموقف » بحيث نسوّغ (كما فعل الناقد) استخدام عفيف لمثل هذا الأسلوب على أساس أن قصته تدور بعامة حول قسوة الحياة مما تطلّب منه أسلوباً أريد به تلطيف هذه القسوة. ويتصل بفكرة التناسب بين الأسلوب والموقف انتقاد سيد قطب للأسلوب الفخم الضخم الذى كتب به د. طه حسين قصته « شجرة البؤس » ، إذ « قد يُعْجب هذا التجويدُ البارعُ عشاقَ الأساليب ، أما أنا فلا أتردد فى تفضيل الأسلوب الهين اللين الساذج ... فهذه الحياة التى يصورها إنما هى حياة هادئة وادعة ، وهذه الشخصيات التى يرسمها إنما هى شخصيات بسيطة ساذجة ... أما الأسلوب هنا فهو عال عنها مفترق منها » [2]. فسيد قطب ، كما هو واضح ، يرى أهمية التوافق بين الشكل والمضمون . وفى نقد أنور المعداوى لـ « بداية ونهاية » لنجيب

---

١ - انظر عرض « زينات » لحسين عفيفى / الثقافة / ٣٠ مارس ١٩٤٣ / ص ٢٢ - ٢٣ .

٢ - سيد قطب / عرض « شجرة البؤس » / الثقافة / ٦٠ يناير ١٩٤٥ / ص ٢٧ .

محفوظ نراه يتحدث بإفاضة عن هذا المطلب الأسلوبي . ففي رأيه أن القصاص ينبغى أن يفرق بين موقف إنسانى يتطلب تصويره أسلوبًا معينًا تتوفر فيه لمعات الشاعرية ، وموقف آخر لا يحتاج إلى مثل هذا الأسلوب الشاعرى ، وذلك عندما يتناول الملامح المادية لمشهد من المشاهد أو لشخصية من الشخصيات بأسلوب السرد الفنى المألوف الذى تحتشد له القدرة على التقاط الجزيئات . إلا أن نجيب محفوظ فى أعماله الفنية السابقة ، كما يقول ، « يكاد يستخدم أسلوبًا واحدًا فى تصوير شتى المواقف والسمات ، وأعنى به أسلوب السرد الفنى المألوف . مثل هذا الأسلوب إذا ارتضيناه فى تلك المواقف المهيأة لتجسيد الملامح المادية للمشاهد والشخوص وتجاوزنا عنه فى تلك المواقف الأخرى المخصصة لتسجيل الحركة الجائشة فى الذهن أو المختلجة فى الشعور ، فإننا لا يمكن أن نسيغه بالنسبة إلى المواقف الإنسانية لأنه يُفْقِدها طابع الجو الشعرى الذى يجب أن تعيش فيه ، هذا الجو الذى إذا فقدته تعرضت للهمود واعتراها الفتور » (١) .

وإذا كان عبد الفتاح البارودى قد أثنى على بعض تعبيرات محمد فريد أبو حديد فى قصته « عنترة بن شداد » بأن كل لفظ فيها يدل على فن تصويرى عريق فإنه للأسف لم يفصل

---

١ - أنور المعداوى / عرض « بداية ونهاية » / الرسالة / ٢ يوليه ١٩٥١ / ص ٧٥٨ .

القول فى ذلك (١) . أما د. بشر فارس فإنه يصف أسلوب المازنى فى قصته « إبراهيم الثانى » بالدقة فى وصف الأشياء ، وبالتحليل الممعن للخطرات والنزعات ، كما يمدحه « لما يطّرد فيه من ألفاظ فصيحة لا غنى عنها لاستيفاء التعبير فى القصص ، وإن عدها الجهال تفاصحاً اليوم » ، وهو ما يدل عنده على قدرة المازنى اللغوية والبيانية (٢) .

كذلك فإن الصحة النحوية هى أيضاً إحدى الصفات الأسلوبية الأساسية بل على رأسها ، لا فرق فى ذلك بين قصة وغير قصة ، وإن كان بعض القصاصين يظنون أن هذا المطلب غير لازم فى الكتابة القصصية . ومن هنا نرى محمد عبد الغنى حسن ، على رغم ثنائه بوجه عام على أسلوب إبراهيم عز الدين فى قصته « ضجعة العروس » ، يأخذ عليه ما يسميه « استهتاراً كبيراً باللغة » متسائلاً : « ما قيمة الأسلوب والعبارة إذا خالفا اللغة ونحوها ؟ أليس من حق اللغة على شباب الكتّاب

---

١ - عبد الفتاح البارودى / عرض « عنترة بن شداد » / الثقافة / سبتمبر ١٩٤٦/ ص ٢٧.

٢ - بشر فارس / عرض « إبراهيم الثانى » / المقتطف / يوليه ١٩٤٣ / ص ١٩٧ - ١٩٨ . وقارن بين رأى الناقد هنا فى استعمال المازنى لبعض الألفاظ التى قد يعيبها بعض الجهال (كما يقول) متهمين الكاتب بسببها بالرغبة فى التفاصح مع أن الموقف يتطلبها وبين ما قاله كاتب هذه السطور قبل صفحات قليلة من أهمية استخدام مثل هذه الكلمات والانصراف عن الكسل ، الذى من شأنه أن يميت كثيراً من الألفاظ فيُفْقِر اللغة ويُفْقِد الأسلوب إحدى أهم خصاصه ، وهى الدقة والمباشرة .

أن يهتموا بها اهتمامهم باختيار العبارات ؟ » [١]. وإذا كانت نبرة المؤاخذة هنا قوية فإنها في نقد محمد فهمى عبد اللطيف لقصة « الأميرة » لجميلة العلايلى أقوى ، إذ يقول مشيراً إلى الأخطاء اللغوية فى هذه القصة : « وفى القصة ما أحب أن أنبه إليه الآنسة المهذبة ، ولولا الرفق لحاسبتها عليه الحساب العسير ، وهو الاستهانة فى الأسلوب بحق اللغة ، وهو حق تجب مراعاته ، وإن تبجّح فى ذلك المتبجّحون ، ثم حق القوة البلاغية ، وهو أيضاً حق تجب العناية به لا للإفهام فحسب بل للتأثير الذى هو مهمة الفنان وغايته » [٢].

وبعد ، فقد رأينا فى هذا الفصل كيف أن أسلوب القصة ، فى نظر نقاد هذه المرحلة ، ينبغى أن يكون بسيطاً وطبيعياً ، دقيقاً ومحدداً ، مباشراً وواضحاً ، سلساً ومستقيماً ، حياً ومعبراً ، وكذلك صحيحاً نحوياً ... إلخ . ويمكن فهم هذه الصفات فى ضوء طبيعة القصة من جهة ، واتساع جمهور قرائها من جهة أخرى . فالقصة ليست مثلاً عملا قصيرا كالقصيدة ، ومن ثم فليس من المستحسن أن يتوقف القارئ كل حين ليكشف عن معنى كلمة أو عبارة صعبة فى المعجم . كذلك فإن هذا التوقف سوف يفسد جو « الإيهام » الذى يخيّل للقارئ معه أنه

---

١ ـ محمد عبد الغنى حسن / عرض « ضجعة العروس » / الرسالة / ٥ مارس ١٩٤٥/ ص ٢٩ .

٢ ـ محمد فهمى عبد اللطيف / عرض « الأميرة » لجميلة العلايلى / الرسالة / ٦ مارس ١٩٣٩ / ص ٤٧٤ .

لا يقرأ كتاباً بل يشاهد شخصيات تتصرف وأحداثا تقع . ثم إن التكلف في الأسلوب والتحذلق البديعي قد يتعارضان مع هذا الجو ، الذى يناسبه الأسلوب الطبيعي المسترسل ، كما يناسبه ويساعد على إبرازه أن يكون الأسلوب مناسباً للمواقف وللشخصيات معاً .

وبالمقارنة بين هذه المتطلبات الأسلوبية وبين ما قاله نقاد المرحلة السابقة في هذا الصدد سنلاحظ أن بساطة الأسلوب قد دعا إليها أولئك النقاد أيضاً . كما دَعَوْا إلى مراعاة الدقة التعبيرية ، وإن اعترف واحد كسعيد البستاني بأنه وجد التزام هذا المطلب صعباً في بداية الأمر . إلا أننا في نفس الوقت لم نعد نجد ناقداً في هذه المرحلة الحالية يمتدح أو يستسيغ استعمال السجع في الأسلوب القصصي أو تضمين الأقوال الحكْمية والأمثال الوعظية في السرد أو الحوار القصصي بقصد تحلية الأسلوب ، وإن أمكن فهم موقف النقاد السابقين من هذه النقطة الأخيرة في ضوء ما كان سائداً من أساليب في أوائل تلك المرحلة ، حيث كانت « القصة » في ذلك الوقت فنا جديداً . وفي هذا الضوء أيضاً يمكن النظر إلى غياب الانتباه إلى إيحائية الأسلوب في ذلك الحين .

رسم الشخصية

يستطيع مؤرخ النقد أن يرى بالمقارنة بين هذه المرحلة والمرحلة السابقة كيف تَقَدَّم نقدُ القصة فى خلال ذلك تقدماً هائلاً . فبالنسبة لرسم الشخصية مثلاً لا يعى كاتب هذه السطور أن ناقداً من المرحلة الحالية قد طالب بما طالب به مِنْ قَبْلُ محمود خيرت من إعلان القصاص صراحةً موقفه من شخصياته والثناء على الأخيار منهم وإدانة الأشرار . لقد اختفت هذه البدائية الفنية ليحل محلها منهج أكثر فنية ونضجاً . وفى مقالته « فن كتابة القصة » ينصح محمود تيمور بأن « يُعْنَى الكاتبُ برسم شخصياته ، وأن يجعلها تَصْدُر فى أقوالها وأعمالها عن منطق الحياة التى أراد لها المؤلف أن تعيشها بواعيتها الظاهرة وواعيتها الخفية أيضاً ، وألا تكون الشخصيات بُوقاً ينقل ما يلقى إليه المؤلف من الكلام »[1]. والحقيقة أن هذا المبدأ ، مبدأ «مشاكلة الواقع»، هو المبدأ الأساسى فى رسم الشخصية ، إذ إن غيره من المبادئ مبنىٌ على أساسه على نحو أو على آخر . فعبد الفتاح البارودى مثلاً يمدح «للأستاذ أبى الحديد نهجه المعتدل فى خلق بطله (فى « عنترة بن شداد ») ، فقد كان يستطيع أن يسوّيه مَلَكاً أو شيطاناً أو شاذًا خارقاً للعادة ، لكنه آثر ، وهو الأديب المتمكن ، أن يُبْقى عليه آدميًا معقولاً فيه شتى العواطف البشرية : يحب حتى يتهالك ، ويغضب حتى يسب

---

١ ـ محمود تيمور / فن كتابة القصة / الرسالة / أول يناير ١٩٤٠ / ص ٦ .

أمه ، ويتكبر حتى يَمُنّ على سيده أن حارب فى سبيله وذاد عن حريته ... وهكذا . هذه « الواقعية »، كما يسميها المذهب القصصى الحديث، هى طابع القصة الممتازة أولاً وقبل كل شيء » [١]. فهذه « البشرية » أو « الواقعية » هى نفسها « مشاكلة الواقع » التى ألمحنا إليها آنفاً [٢]. ومراعاة هذا المبدإ يتطلب من القصاص ، فضلاً عن حساسيته الفطرية والوعى بحقائق الحياة والطبيعة البشرية ، أن يتسلح بكل لون من المعرفة يمكن أن يساعده على تعميق تلك الحساسية وهذا الوعى . وفى ضوء ذلك يمكننا أن ننظر إلى ما يقوله عيسى عبيد للقصاصين من أن « مهمة الكاتب أن يدرس أولاً مزاج أشخاصه لأن له تأثيراً عظيماً على تكيف عواطف الإنسان وأخلاقه ... ثم إن مهمة الكاتب أن يدرس فى أشخاصه المؤثرات الوراثية ... وأن يحلل عوامل وسطهم وظروف حياتهم التى ساعدت على تكوين شخصيتهم ... ومتى وقف الكاتب على مزاج أشخاصه وطبيعتهم يمكنه بكل سهولة أن يصورهم بدون أن يُضطَرّ إلى استعمال التكلف السقيم البارد ... فيتضح مما تقدم أنه لا بد للكاتب المصرى من الإلمام التام بعلم النفس للوقوف على كنه الطبائع البشرية » [٣]. إلا أن مهمة القصاص لا تقف بالطبع عند حد « الإلمام

١ - عبد الفتاح البارودى / عرض « عنترة بن شداد » / الثقافة / سبتمبر ١٩٤٦ / ص ٢٧ .

٢ - قارن هذا بما تقوله فى هذا السبيل جورج صاند ، التى تؤكد أن كل إنسان هو مزيج من الخير والشر (انظر Miriam Allot / ص ٢٧٧ - ٢٧٨) .

٣ - عيسى عبيد / صفحة ب ، جـ ، د .

التام بعلم النفس » وحده ، بل (كما سبق القول) ينبغى عليه أن يتسلح بكل ألوان المعرفة البشرية المتاحة لأن الشخصية البشرية أكثر تعقيداً من أن يحيط بها علم واحد سواء كان علم النفس أو غيره .

وقد يصعب التمييز بين شخصيات الأفراد بعضها وبعض ، بيد أن هذا التمييز هو الميدان الذى يظهر فيه الفرق بين القصاص الجيد والقصاص الردىء . ومن هنا كان ثناء سيد قطب على مهارة طه حسين فى رسم شخصيات قصته « شجرة البؤس » ، إذ « الفوارق بين ملامح هذه الشخصيات البسيطة الساذجة فوراق قليلة ودقيقة : فكلهم طيب ، وكلهم مؤمن بالله مستسلم للقدر مستسلم للشيخ الذى يصلهم بالله وينطق بلسان القدر ، وكلهم آفاقهم قريبة ، وكلهم مطامحهم محدودة . ومن شأن هذا كله أن يزيد فى عبء المؤلف ، فماذا صنع الدكتور ؟ لقد استطاع أن يرسم هذه الصُّوَر المتشابهة فى دقة غريبة فظهروا على المسرح شخوصاً آدمية متميزة ، نُسَخاً مكرورة معادة . ظهروا وكل منهم يحمل طابعه ، ويلبس ثوبه ، ويلتقى مع الآخرين فى الصفات العامة ثم يفترق عنهم فى الملامح المميزة » [1]. ويضيف عارض قصة « إبراهيم الكاتب » أمراً هامًا فى هذا المجال ، وهو أن مهارة القصاص فى وصف شخصياته تتبدَّى فى قلة لمسات الريشة التى يصورهم بها وفى وضوح الصورة مع ذلك وانتصابها حية فى خيال القارئ بل أمام عينيه . ومما يساعد أيضاً فى هذا الشأن التفات القصاص للأمور الصغيرة والتقاط

---

١ ـ سيد قطب/ عرض « شجرة البؤس » / الثقافة / ١٦ يناير ١٩٤٥ / ص ٢٨ .

أكثرها دلالة (١) .

على أن طه حسين يعلن فى عرضه لقصة « زنوبيا » لأبى حديد أنه لا يحفل كثيراً بقواعد القصة لأنه ، كما يقول ، « من أنصار الحرية فى الأدب ، هذه الحرية التى لا تؤمن بالقواعد الموضوعية » ، إذ الأثر الأدبى عنده « هو هذا الذى ينتجه الكاتب أو الشاعر كما استطاع أن ينتجه ... فهو قد يُخْرِج هذا الأثر الأدبى قصةً تستوفى الشروط التى يريدها الأستاذ (يقصد أبا حديد) ، وقد يُخْرِجه شيئاً آخر لا يستوفى هذه الشروط كلها أو بعضها » . إلا أن له مع ذلك مقياسه الذى يحاكم إليه ما أنتج الكاتب من أثر أدبى ، فهو يقول : « وحَسْبُنا منه أن ينتج ما نقرؤه فنجد فى قراءته هذه اللذة الفنية العليا » . ثم يوضح ذلك بقوله : « وأشهد لقد بدأت فى قراءة هذه القصة ، وما كدت أمضى فى قراءتها حتى بلغ الأستاذ فريد أبو حديد منى هذه المنزلة فأنسانى نفسى وصرفنى عن التفكير والنقد ... أنسانى الأنفلوانزا التى انتهزتُ فرصتها لأقرأ هذه القصة » . ثم يمضى فيحاول شرح هذه اللذة الفنية العليا كما يسميها: « وأعود الآن إلى هذه اللذة الممتازة لأحللها وألتمس مصادرها فأعترف مرة أخرى بأنى لا أستطيع أن أرد هذه اللذة إلى شرط من الشروط الأربعة (التى يشترطها أبو حديد) ، وإنما أردها إلى أشياء ثلاثة : الأول أن فى القصة روحاً من البطولة ... فكل الذين يَحْيَوْن فى هذه القصة ،

---

١ ـ انظر عرض « إبراهيم الكاتب » / المقتطف / نوفمبر ١٩٣١ / ص ٣٧١ .

إلا أقلهم ، ممتازون ... والحياة معهم تنصف نفسك الطامحة من هذه الحياة اليومية السخيفة ... الشيء الثانى أن هؤلاء الأبطال الممتازين لا يمتازون بعنف، ولا يرتفعون إلى أجواء بعيدة جدا تَقْصُر هممنا وطبائعنا عن الارتفاع إليها ... فيشعرنا ذلك بأن لنا حظًا من قدرة على الامتياز ، ويكبرنا ذلك فى أنفسنا ... والشيء الثالث هو هذه العذوبة التى تمتاز بها نَفْس الأستاذ فريد أبو حديد ... والتى تُفيض على ما حولها فتشيع فى القصة وتحبّب إليك ألفاظها على ما قد يكون فى بعضها من ضعف، وتحبّب إليك معانيها على ما قد يكون فى بعضها من سذاجة ، وتحبّب إليك صُورها على ما قد يكون فى بعضها من شحوب » (١) . فمن هذا النقل الطويل نسبيًا يتبين لنا كيف كان طه حسين فى نقده لهذه القصة، إن لم يكن فى نقده بعامة ، ناقداً انطباعيا لا يهتم كثيراً بالقواعد الفنية التى تحكم الأجناس الأدبية المختلفة بقدر ما يهتم بالانطباعات التى يخلفها هذا العمل أو ذاك فى نفسه أو (كما يقول) بمدى ما يتيح له من لذةّ فنية عليا (٢) . على أن ما يلفت النظر فى كلام طه حسين هنا هو أن إعجابه بأبطال قصة « زنوبيا » قائم فى آن واحد

---

١ ـ طه حسين / عرض « زنوبيا » / الثقافة / ٣ مارس ١٩٤٢/ ص ٢٥ ـ ٢٧.

٢ ـ انظر د. حلمى مرزوق / ص ٥٣٨ ـ ٥٤٠ ، وكمال قلتة /طه حسين وأثر الثقافة الفرنسية فى أدبه / دار المعارف / القاهرة / ١٩٧٣ / ص ١٤٧ ـ ١٤٩ ، ١٩٨ ، حيث يتحدثان عن اعتماد طه حسين فى نقده على ذوقه المرهف ودعوته إلى الحرية الأدبية .

على المثالية والواقعية . إن هؤلاء الأشخاص ممتازون يرتفعون بالقارئ عن سخف الحياة اليومية ، ولكنهم فى نفس الوقت لا يحلّقون فى سماوات عليا من الامتياز تؤيِّسنا من اللحاق بهم . فامتيازهم إذن هو امتياز واقعى، وهو ما يعود بنا من جديد إلى مبدإ « مشاكلة الواقع » .

وفى عرض العقاد لقصة « الرباط المقدس » لتوفيق الحكيم نراه يشير إلى أن من اللازم أن تكون تصرفات الشخصية متآلفة مع ما نعرفه عن قدراتها العقلية وملامحها النفسية ، فهو مثلاً يستغرب كيف أن بطلة القصة ، وهى فتاة « مغلقة النفس من ناحية الأدب والتفكير ، قد عَيِّتْ بطبعها وعىّ بها زوجها فى رياضتها على القراءة فضلاً عن الكتابة » ، تستطيع أن تحاور « راهب الفكر » (أحد أشخاص القصة) وتساجله فكرةً بفكرة وفطنةً بفطنة ، وتكتب فى كراستها الحمراء كلاماً هو كلام أديبٍ وصّافةٍ لا تفوته خلجة من خلجات الوهم ولا لفتة من لفتات الملاحظة ، ويبدو عليها أنها أستاذه فى هذا الفن وليست بالتلميذة الناشئة التى تتعثر فيما تحس وفيما تقول . وهو استغراب فى موضعه ، إذ ينبغى أن يحكم تصرفاتِ كلِّ شخصية منطقٌ مفهوم[١] . على أنه يُسْتَحْسَن ألا يتحول هذا المنطق فيصبح تصلباً مما يستطيع القارئ معه بسهولة أن يتنبأ سلفاً بما ستأتيه الشخصية أو تدعه فيفسد عليه ذلك متعته [٢] .

١ - انظر العقاد / عرض « الرباط المقدس » / الرسالة / ١٩ فبراير ١٩٤٥ / ص ١٥٨ .

٢ - يشير أندريه چيد بحق إلى أن هذا التصلب يُفْقِد الشخصية بعضاً من حيويتها (انظر Miriam Allot / ص ٢٩١) .

ولهذا السبب عينه يلوم د. زكى مبارك محمود تيمور على الرتابة التى تحيط بأخلاق بعض شخصياته فى « نداء المجهول » وتصرفاتهم ، متسائلاً : « هل تكون الأخلاق اللبنانية فى مثل ذلك الاتساق الرتيب ؟ الشيخ عادّ نبيل الأخلاق من أول يوم إلى آخر يوم ، والدليل مجاعص سخيف التصرف من أول يوم إلى آخر يوم ، وحبيبٌ خادمُ الفندق أبله فى جميع الأوقات » . ثم يختم هذه الملاحظة على النحو الفكه التالى : « والسائح المصرى لم يقدر على استغواء سائحة إنجليزية ؟ شرع الله ولا شرعك يا تيمور ! أما كان فى مقدورك أن تلون الحيوية فى أخلاق أولئك الأبطال ؟ » [1] .

وفى عرض آخر لعمل آخر يقرر د. زكى مبارك أيضاً مقياساً آخر لنجاح القصاص فى رسم شخصياته . إنه يرى أن تصرفات الشخصية ينبغى ألا تتصادم مع قواعد العُرف المقررة فى مجتمع ما ، ومن ثم نجده يقول فى نقده لـ « الأجنحة المتكسرة » لجبران خليل جبران إن « جبران وغيره من أدباء العرب ونقاد العرب قد فضحوا عمر بن أبى ربيعة حين رأوه يصور معشوقاته بصور المتهالكات على شبابه الجميل ... [2] كيف

١ ـ د. زكى مبارك / عرض « نداء المجهول » / الرسالة / ١٥ ديسمبر ١٩٤١ / ص ١٥١٠ .

٢ ـ قارن هذا بما يراه إ . م . فورستر من أن الشخصيات المسطحة يسهل تناولها على القصاص ، كما يسهل التعرف عليها من القارئ ، وأنها أفضل ما تكون حين تكون شخصيات ثانوية (انظر كتابه The Aspects of the Novel
= (Harcourt Brace Jovanich, London, pp. 68, 69, 79. ff.

استجاز جبران أن يجعل حبيبته صاحبة الخطوة الجرئية فى التصريح بالحب ، وصاحبة الفضل الأول فى الإقدام على « التضحية » يوم اجتمعا لآخر مرة فى المعبد الذى جمع بين صورة المسيح وصورة عشتروت ؟ ... الحق أن جبران أساء إلى الذوق العربى وجنى على نفسه وعلى محبوبته جناية سيدخل بها الجحيم ، ولن ألقاه هناك »[١]. وهذا كله من غير أن يسأل أولا : هل تصرف الحبيبة على هذا النحو تسوّغه شخصيتها والظروف التى كانت تحيط بها آنذاك أو لا ؟ وكذلك يغفل ثروت أباظة هذا الاعتبار حين يستغرب كيف أن صاحب الوكالة (فى « زقاق المدق ») حين سقط مريضاً ولجّ به المرض ثم شاء الله له الشفاء «كنا ننتظر أن يقوم من مرضه مؤمناً بالله شاكراً له ، ولكن الأستاذ نجيب أقامه ساخطاً على الدنيا برَماً بها كافراً بنعمة من شفاه . ومن الناس من يصاب بهذا ، وكل ما ألاحظه أننا كنا ننتظر غير ذلك ، ولا ضَيْرَ عليه إذا أخلف ظننا »[٢] . فليست المسألة هى: أثَمَّةَ ضَيْرٌ على نجيب محفوظ أم لا إذا أخلف ظننا ؟ لأن المقياس لا ينبغى أن يكون

= أما إدوين موير فيرى الشخصيات المسطحة ميزة وليست عيبا (انظر The Structure of the Novel, The Hogarth Press, London , 1928, (pp. 25 ff.).

١ - د. زكى مبارك / عرض « الأجنحة المتكسرة » / الرسالة / ٢٦ يناير ١٩٤٢ / ص ٩٠ .

٢ - ثروت أباظة / عرض « زقاق المدق » / الرسالة / ٢٦يناير ١٩٤٨ / ص ١٢٥ .

مؤسساً على رغباتنا وميولنا بل على شخصية صاحب الوكالة وظروفه الاجتماعية وأحوال الزقاق وغير ذلك ، فإن كان هذا يسوّغ أن يقوم هذا الرجل من مرضه كافراً ساخطاً فقد نجح محفوظ فى رسم هذه الشخصية إذن ، وإلا فقد فشل . وهو ما لم يُعْرِه ثروت أباظة ، فيما يبدو ، أى التفات .

أما ناقد « المجلة الجديدة » فيمدح تيمور لسبب آخر هو أنه يختار شخصياته من « الطبقات الدنيا » ويؤكد « أن هذه نزعة إنسانية عالية » . وفضلاً عن ذلك ، « فهو لا يكتب عن تلك الشخصيات ليسخر بها أو يتهكم عليها ، ولكنه يحنو عليها ويوليها من حبه وعطفه الشيءَ الكثير ، ومن هنا كانت تلك الشخصيات الفقيرة البائسة التى رسمها المؤلف فى قصصه العديدة محبّبة إلى نفوس القراء جديرة بحبهم وعطفهم ... ولكنه يقصد إلى غاية مرسومة هى استثارة العطف على العامل والأجير والفلاح ، وهذا ما يجعل لفن المؤلف قيمة كبيرة ، فهو يتصل بالحياة اتصالاً وثيقاً ولا يسبح فى عالم الخيال كما يفعل كثير من أولئك الأدباء الذين يَطْلُعون علينا كل يوم بتلك القصص الغثّة السخيفة التى تدور حول الحب والشهوة » . كما أن هناك اعتباراً آخر ذكره هذا الكاتب لعله هو (لا ، كما يُفْهَم من كلامه ، اختيار هذه الشخصيات من الطبقات الدنيا على حد تعبيره) السبب الرئيسى فى تعاطف القارئ مع هذه الشخصيات . وهذا السبب هو « الدقة فى رسم الشخصيات وإبرازها للقارئ إبرازاً شديداً ، وهو مع ذلك لا يبالغ ولا يتكلف ، ولكنه

يتوخى البساطة والبعد عن الإغراب » [١] ، إذ المهم أولاً وقبل كل شيء هو مهارة القصاص فى تصوير شخصياته وتقديمها للقارئ حية مقنعة بلا تكلف أو مبالغة كما يقول .

وفى عرّض ناقد « المجلة الجديدة » لقصة « حواء بلا آدم » لمحمود طاهر لاشين ، الذى يثنى عليه هذا الناقد لما يمتزج بفكاهته من سخرية باسمة مبعثها العطف على الأحياء والتفاؤل بالمستقبل ، نجده يأخذ على لاشين « أنه كثيراً ما يبالغ ويُغْرِب فى شخصياته » ، مشيراً إلى أن « هذا عيب يلازم أكثر الشادين فى الأدب أو الفن ، فإن البادئ ينظر عادة إلى المتقدمين فلا يقلدهم أو يترسم خطواتهم ولكنه يرغب فى التجديد والابتكار ، ولكنه لفجاجته وقلة خبرته يخطئ معنى الابتكار فيحسبه إغراباً ومبالغة . والأستاذ لاشين ليس شابًا ، فقد أمضى زمناً فى معالجة الأقصوصة ، فنحسب أنه قد آن لفنه أن يتخلص من المبالغة والإغراب »[٢]. فالناقد هنا ينصح بالاعتدال فى رسم الشخصية والابتعاد عن المبالغة والإغراب ، وهو ما يمكن رده إلى مبدإ « تحرى الواقعية » أو « مشاكلة الواقع » .

خلاصة القول إن نقاد هذه المرحلة ، كما رأينا ، قد ركزوا على مبدإ « مشاكلة الواقع » ، وهو ما يتطلب ألا تكون الشخصية ملاكاً أو

---

١ - انظر عرض « أبو على عامل أرتيست » / المجلة الجديدة / مارس ١٩٣٤ / ص ١٣٢ .

٢ - انظر عرض « حواء بلا آدم » / المجلة الجديدة / مارس ١٩٣٤ / ص ١٣٣ .

شيطاناً بل كائناً بشريا تنسجم تصرفاته مع جوانب شخصيته الأخرى بحيث تتميز كل شخصية عن غيرها تميزاً واضحاً . كذلك دعا هؤلاء النقادُ القصاصين إلى أن يبتعدوا عن المبالغة والإغراب فى رسم شخصياتهم ، وإلا جاءت هذه الشخصيات منبعجة الملامح غير مقنعة فى أقوالها أو سلوكها . لكن الملاحَظ أن بعض نقاد هذه المرحلة قد فشلوا إلى حدٍّ ما فى التفرقة بين ما يحبون وما يكرهون وبين بعض الشخصيات التى صورها هذا المؤلف أو ذاك . أما فى مسألة اختيار شخصيات بعينها فقد وجدنا أن بعض النقاد تعجبهم الشخصيات الممتازة التى تعوضنا عما نلقاه فى حياتنا اليومية من تفاهة وسخف ، فى حين أن بعضاً آخر يعجبه اختيار القصاص شخصياته « من الطبقة الدنيا » (كما يقولون) وعطفه عليها وعدم تهكمه بها .

وبالمقابلة السريعة بين ما قاله نقاد هذه المرحلة فى موضوع « رسم الشخصية » وما قاله نقاد المرحلة السابقة نجد أن بعض أولئك النقاد قد دعا إلى أن يتدخل القصاص فيعلن عن رأيه فى هذه الشخصية أو تلك مدحاً أو قدحاً على حسب أخلاق كل شخصية وتصرفاتها ، إذ «القصة» فى نظرهم وسيلة إلى بث الدروس الأخلاقية . كذلك فإننا فى الوقت الذى رأينا فيه من نقاد المرحلة الحالية من يؤمن بأنه كلما كانت لمسات القلم فى تسوية شخصيةٍ ما قليلةً وقادرة مع ذلك على إبراز صورة هذه الشخصية كان ذلك أفضل وأبين عن مهارة القصاص ، نجد فى المرحلة السابقة من يرى أن التفصيل فى هذا الصدد هو الأفضل وأن هذا

التفصيل هو الوسيلة لإبراز صورة الشخصية . وإذا كنا قد رأينا عيسى عبيد مثلاً يطيل القول فيما ينبغى على القصاص أن يدرسه من مزاج كل من شخصياته وظروفها البيئية والوراثية ... إلخ ، فقد رأينا جرجى زيدان ، على سبيل المثال ، يوجز القول فى هذه الناحية .

كتابة الحوار

رأينا فى المرحلة السابقة كيف دافع محمود طاهر حقى عن كتابة الحوار بالعامية فى قصته « عذراء دنشواى » ، وكان رأيه أن الحوار بهذه الطريقة يصبح « صورةً طبْقَ الأصل من محادثات سكان القرى » كما قال. أما الذين أخذوا عليه ذلك فقد كان رأيهم ، على حسب ما رواه فى مقدمة هذه القصة ، أن الكتابة بالعامية تسىء إلى لغة القرآن الشريف. وفى هذا الفصل سنجد أن هذا النزاع حول استخدام العامية فى كتابة حوار القصص مازال قائماً .

فعيسى عبيد يقر بصعوبة هذه المشكلة ويؤكد أن « اللغة مشكلة عويصة تعترض الكاتب الفنى لأن الفرق عظيم جدا بين اللغة التى نكتب بها واللغة التى نتكلمها » ، مشيراً إلى حيرته بين الاعتبار الفنى والاعتبار القومى ، إذ يقول إننا « إن استعملنا الأولى ظهرت متكلّفة متنافرة شاذة بعيدة عن الفن الذى يتطلب المسْحَة الحقيقية والدقة فى تصوير الألوان المحلية ، وإن استعملنا الثانية قضينا على اللغة العربية وحكمنا على إخراج النوع القصصى أو المرسحى من آدابنا . ونحن نريد أن يكون هذا النوع من أقوى وأعظم أركان الآداب المصرية كما هو فى الآداب الغربية ». ثم يتساءل : «كيف نوفّق إذن بين لغة الأشخاص التى يتكلمون بها فى الحياة وبين اللغة الأدبية الراقية التى يجب أن تدور فى المؤلفات ؟ ». وهو يستشهد بما ارتآه محمد تيمور حلا لهذه المشكلة فى الكتابة المسرحية ، وهو اصطناع العامية ، إلا أنه يعقب قائلاً : « ونحن

مع إعجابنا الشديد بفقيدنا العزيز لا يمكننا الموافقة على هذه الفكرة المتطرفة الخطرة ، فنحن ممن يتعصبون للغة العربية ولا نرغب أن يستقل الأدب المصرى عن الأدب العربى[1] ، ولكن يكون فقط للأول صفة خاصة به تميزه عن الثانى ، ويُطْلَق له حرية التطور والرقى » . ثم يمضى مبيناً الخطة التى ارتآها حلا لهذه المشكلة قائلاً : « وحتى نوفق بين الفن واللغة ارتأينا أن تُكْتَب المحادثات الثنائية بلغة عربية متوسطة خالية من التراكيب اللغوية ، وقد يتخللها أحياناً بعض ألفاظ عامية حتى لا يظهر عليها شيء من الجمود أو التكلف ، ونَطْليها بالمسحة المصرية والألوان المحلية . وقد تؤدى كلمةٌ عامية معنى لا تؤديه جملة عربية برمَّتها . أما إذا كانت المحادثات قصيرة ومقتضبة فيحسن بنا أن ننقلها كما هى كما تصدر من الأشخاص المختلفى النِّحَل والأجناس بألفاظهم العامية ورطانتهم الأعجمية » [2]. وهذا الحل ، كما سنرى فيما بعد ، لا يختلف كثيراً عما توصل إليه المازنى أو تيمور بخصوص هذه المشكلة.

أما درينى خشبة فقد كان من مؤيدى إثبات الحوار بالعامية ثم تحول إلى المعسكر المضاد ، إذ توصل إلى أن « اللغة الدارجة » هى أداة للتحادث مؤقتة ، وسيقضى عليها انتشار التعليم والصحافة الراقية المهذبة. ثم إنه ليست لنا لهجة دارجة واحدة بل قد تعدو لهجاتُنا الدارجةُ

---

١ - يلاحظ القارئ أنه قد نَسِىَ ما قاله فى نفس الموضع من وجوب تحرير الأدب المصرى من الآداب الأجنبية والأدب العربى (انظر فصل « اللون المحلى ») .

٢ - عيسى عبيد / صفحة س ، ع ، ف .

العشرين أو الثلاثين . هذا غير لهجات الشعوب العربية الأخرى » . ثم يتساءل : « إذا كان لدينا هذا اللسان العربى المبين الجامع الذى يخلّصنا فى طول البلاد وعرضها من هذه اللكنات العجيبة ، فلماذا نهمله وهو خيرٌ لنا كل الخير ؟ ثم لا يفوتَنّ الأخَ الفاضل أنه بإيثاره اللهجة الدارجة القاهرية يحصر مجهوده الأدبى فى محيطٍ ضيق وقراءٍ معدودين»(١) . ومع أنه من الصعب علينا أن نرى كيف ستختفى العامية حتى مع انتشار التعليم والصحافة الراقية المهذبة ، فإن تحول موقف خشبة يمكن فهمه فى ضوء الجزّر الذى تعرضت له الدعوة إلى « المصرية » و « الفرعونية » (٢). وكما أسلفت القول فإن الذين كانوا يدْعُون بدعوة « المصرية » و « الفرعونية » قد هجروا معسكرهم ووسعوا دائرة اهتمامهم بحيث شملت العالم العربى والتاريخ والحضارة الإسلاميين (٣).

---

١ ـ د. خ. / عرض « وجيدة » لشعبان فهمى / الرسالة / ٢٧ نوفمبر ١٩٤٤ / ص ١٠٦٠ .

٢ ـ انظر Hilary Kilpatrick فى مقالتها "The Arabic Novel, a Single Tradition" بمجلة The Journal of Arabic Literature, Vol. V, 1974, p. 97 ، إذ ترى أن الدعوة إلى « المصرية » فى العشرينات والثلاثينات قد شجعت الأدباء المصريين نحو الانغلاق على الذات .

٣ ـ وبالمناسبة فهذه النظرة القومية إلى اللغة العربية لم تكن مقصورة على المصريين وحدهم، وهذا G. Duhamel يذكر فى كتابه Consultation aux pays d' Islam (Mercure De France, Paris, 1974, p. 52) ما أكده أحد التوانسة الذين قابلهم أثناء جولته فى المغرب العربى من أن =

وكان محمود تيمور أيضاً ، مثل دريني خشبة ، يعضّد كتابه الحوار بالعامية بحجة أن « ذلك أقرب للواقع في الحقيقة ... ولكني عدت فعدلت عن هذا الرأى بعد تجارب عديدة دلتني على خطإ فكرتي ، فالهاوية موجودة بين اللغتين ، فإذا استعملناهما معاً جنباً لجنب : واحدة للأوصاف والأخرى للحوار ، وجدنا تنافراً في الكتابة يكاد يكون ملموساً يصدم القارئ عند انتقاله من لغة إلى لغة » . ومن ثم فهو يرى أنه « لا يوجد هنا إلا واحد من أمرين ، وهو إما أن نكتب كل القصة باللغة العربية أو كلها باللغة العامية ... » ، إلا أنه يسارع قائلاً : « وبما أن اللغة العربية هي لغة الكتابة وجب علينا إذن أن نكتب القصة جميعها : أوصافها وحوارها باللغة العربية » . ثم يضيف أنه « يجب على الكاتب أن يتوخى في كتابة حواره السهولة ما أمكن . ولا حرج عليه إذا استعان ببعض ألفاظ أو بعض جمل صغيرة عامية إذا اضطرته الحالة لذلك » (١) .

ومثْلَ تيمور يرى المازني أن العامية في الحوار ينبغي أن تقتصر على المواقف القليلة التي تكون فيها أقوى في التصوير وأضوأ في التعبير . وهو يؤكد بحق أن العامية محدودة ولا تاريخ لها ، بخلاف الفصحى ، التي

= اللغـــة العربية الفصحى تقوم بدور هام جداً في شد أواصر القربى لا بين العرب وحسب بل بين المسلمين جميعاً .

١ ـ محمود تيمور / مقدمة « الشيخ جمعة » / المطبعة السلفية / ط ٢ / ١٩٢٧ / ص ١٤ ، ١٥ . وانظر أيضاً Gibb / ص ٢٩٩ ـ ٣٠٠ ، حيث يقدم تلخيصاً دقيقاً لآراء المعسكرين المتضادين .

تضم كنوزاً من العلوم والآداب والفلسفة والتاريخ ... إلخ . وغير مقبول ، فى رأيه ، أن نهجر لغة بهذا الثراء إلى لهجة تفتقر إلى الاستقرار والثبات، ومن ثم فلا مستقبل لها . لكنه مع ذلك يقرر أن هناك مئات من الألفاظ العامية التى قد نظنها أجنبية أو غير صحيحة ولكنها ليست كذلك . فهذه الألفاظ ، ومثلها التعابير التى لا سبيل إليها فى اللغة العربية (فى حدود علمه كما يقول) ، ينبغى ، فى رأيه ، أن تحيا بالاستعمال فنُثْرِىَ بها من ثم لغتُنا العربية (١).

إلا أنه ينبغى الإشارة إلى أن المازنى لم يكن أول من نبه إلى أهمية تضمين المفردات العامية الصحيحة فى اللغة الفصحى ، فإن الشيخ طنطاوى جوهرى قد دعا إلى هذا منذ ١٩٠٨ ، إذ كان يرى أن اللغة العامية تحتوى على أكثر تقدير على ثمانية آلاف كلمةٍ خمسةٌ فى المائة فقط منها محرفةٌ أو من أصل أجنبى . كما اقترح تأليف معجم عامى وأن يستعان بمفرداته فى التعبير عن الاحتياجات اليومية ، مع إدخال الإعراب فيها تدريجياً وإبدال الألفاظ الفصحى بالألفاظ الأعجمية (٢) .

---

١ ـ المازنى / اللغة العامية والفصحى / المجلة الجديدة / أكتوبر ١٩٣٨ / ص ٨٣ ، ٨٦ ـ ٨٧ . وانظر كذلك مقدمة الطبعة الأولى من « إبراهيم الكاتب » / ط٢ / ١٩٤٥ / ص ٨ ـ ٩ .

٢ ـ انظر د. محمد خلف الله أحمد / ص ٦٣ .

ويفرق إدوار منسى ، من ناحية الكتابة بالعامية ، بين بحث أدبى أو كتاب فى العلوم أو التاريخ أو الفلسفة أو الفنون وما إليها وبين القصة ، فالمفهوم أن تُكْتَب مثل هذه البحوث الأدبية أو الكتب التاريخية أو الفلسفية ... إلخ بالعربية الفصحى ، « ولكنى لا أفهم مطلقاً أن تُكْتَب قصةٌ طويلةً كانت أو قصيرة فيدور فيها حوار بين أب وابن مثلاً فى بيئة مصرية خالصة باللغة العربية الفصحى كما يُقرّها مجمعنا اللغوى الموقر » .

والسبب ؟ السبب أن « القصة هى « تصوير » ... مجتمعٍ ما أو فردٍ ما فى مكان ما ... فى زمن من الأزمنة تحت ظرف من الظروف ، فماذا نجد إذا حاولنا تطبيق هذا التعريف على قصصنا اليوم ؟ لن نجد أركان هذا التعريف كاملة ، وقد أُهْمِلَ واحد منها أرى أن له أهمية كبرى فى الآداب العالمية كلها ، ألا وهو اللغة العامية فى الحوار القصصى » ، إذ هو يعتقد أن « لغة المتحدث ولهجته فى الحوار القصصى يساعدنا على فهمه أكثر مما يساعدنا وَصْفُه بقلم القاص نفسه » ، بل « إن اللغة العامية كفيلة أن تضفى على أشخاص القصة المتحدثين بها طابعاً قد يظل عالقاً بذهن القارئ سنين طويلة » (١). إلا أنه للأسف لا يبين لنا على أى أساس يفرّق ، من وجهة النظر اللغوية ،

---

١ - إدوار منسى / من يوميات كاتب - اللغة العامية فى الحوار القصصى / الثقافة / ٢٨ يناير ١٩٥٢ / ص ١٣ ، ١٥ - ١٦ .

بين البحوث الأدبية والكتب العلمية مثلاً وبين الأعمال القصصية . كذلك يبدو أن هذا الناقد غير مدرك أن مطلب الواقعية الذى يشير إليه فى دفاعه عن العامية يتحقق بسهولة جدا من خلال اللغة الفصحى [١]. وفضلاً عن ذلك فإنه لا يلتفت إلى الاعتبارات التى أثارها درينى خشبة والمازنى والتى ناقشناها آنفاً .

هذا ، وأحب أن أختتم هذا الفصل بإبراز مثلين من النقد التطبيقى يتعلقان بهذه القضية : المثال الأول هو انتقاد سيد قطب لطه حسين لإنطاقه شخصيات « شجرة البؤس » ، وهى شخصيات قروية بسيطة ساذجة ، بلغة فَخْمَة الأسلوب ضَخْمَته مما لا ينسجم معها بل يعلو عليها ويفترق عنها : « وطبيعى أننا لا ننتظر من أديب كالدكتور طه حسين أن يثبت الحوار بلغته الطبيعية بين هؤلاء الناس السذّج القرويين، ولكن من حقنا أن ننتظر منه أن ينقل حوارهم من لغتهم إلى لغة عربية تناسبهم ، وبذلك يكتمل الجوّ الذى تعيش فيه القصة » . ولكنه برغم ذلك يعترف بأنه « قد أفلتت من الدكتور بعض التعبيرات الساذجة فى مواضعها

---

١ ـ انظر مثلاً د. محمد مصطفى بدوى فى مقالته : " Al - Mazini the Novelist " (The Jounral of Arabic Literature, Vol. IV, 1973, pp 112, 114, 128, 144) حيث يناقش رأى المازنى فى هذه القضية وإنجازه الرائد فى هذا المجال كما يتبدّى فى قصصه ، إذ عبّد الطريق لمن أتى بعده ، كنجيب محفوظ مثلاً ، فى تطويع الفصحى لمقتضيات الواقعية فى الحوار القصصى .

المناسبة فكانت جميلة ، كما كانت مليئة بالحياة » [1] .

وبناء على مبدإ « مشاكلة الواقع » أيضاً يأخذ العقاد على المؤلف نفسه ما أجراه مثلاً على لسان الأَمَة « ناصعة » (في قصته « على هامش السيرة ») من عبارة وردت فيها لفظة « الخيال » بالمعنى الذى نفهمه منها اليوم ، وهو ما لم يكن يدور لها ولا لغيرها فى عصرها ببال [2] .

والآن نستطيع أن نرى كيف تطورت معالجة هذه القضية منذ المرحلة السابقة ، ففى تلك المرحلة كانت معالجتها بسيطة ، إذ عندما كتب محمود طاهر حقى (كما أشرتُ فى رأس هذا الفصل) أن استعمال العامية يجعل من الحوار صورةً طبق الأصل من محادثة سكان القرى (أبطال قصته) انتُقد بأنه بهذا يُسيء إلى لغة القرآن الشريف ، أما فى

---

١ - سيد قطب / عرض « شجرة البؤس » الثقافة / ٦ يناير ١٩٤٥ / ص ٢٧ . وسيد قطب ، كما سبق القول ، كان أوسع أفقا من أن يحصر كل اهتمامه فى « اللون المحلى » بمفهومه الضيق ، إذ كان يهتم فى ذات الوقت بالبعد الإنسانى . ولعل هذا يفسر ، ولو جزئيًا ، عدم دعوته إلى كتابة الحوار بالعامية . وبالنسبة لما أخذه على طه حسين هنا من عدم اصطناع لغة قريبة من شخصياته يمكن الرجوع إلى انتقاد مشابه أورده د. محمد مندور فى مقاله عن « دعاء الكروان » فى كتابه « فى الميزان الجديد » / ص ٥٤ - ٥٥ .

٢ - العقاد / ساعات بين الكتب / مطبعة السعادة / ط ٣ / ١٩٥٠ / ص ٥٠٩ . وانظر أيضاً عرض أبى حديد لقصة « باب القمر » لإبراهيم رمزى / الرسالة / ١٤ ديسمبر ١٩٣٦ / ص ٢٠٥٩ ، حيث يُنْطِق هذا الأخير ورقةَ بنَ نوفل بتعبيرات لا تتناسب مع شخصيته ولا مع الموقف الذى قيلت فيه .

المرحلة الحالية فقد أصبحت الحجج فى أفواه المعارضين للعامية أكثر وأشد التفاتًا إلى اعتبارات لم يُشِرْ إليها نقاد المرحلة السابقة : فهناك الاعتبار الأدبى الذى يرى أن العامية لا تفى بالمطالب الأدبية ، إذ هى متخلفة أشواطًا بعيدةً عن الفصحى . وهناك الاعتبار القومى الذى يشمل بنظرته الواسعة الأقاليم العربية الأخرى . وهناك الاعتبار الفنى الذى يؤكد أن تجاور الفصحى والعامية فى العمل الواحد يخلق تنافرًا وقلقًا . ثم هناك أيضًا الاعتبار الدينى . ومن الطريف أن يأتى هذا الاعتبار على لسان زعيم المدرسة الحديثة ، التى كانت تدعو فى قوة وإلحاح إلى الواقعية ، فقد كان أحمد خيرى سعيد يؤكد أن استعمال العامية سيؤدى إلى نبذ لغة القرآن والحديث ، وهو ما يمكن أن يؤدى إلى القضاء على الإسلام[1] . ومع ذلك فإن نقاد هذه المرحلة قد نصحوا باصطناع أسلوب بسيط والاستعانة ببعض الألفاظ والتعبيرات العامية التى هى فى الحقيقة جزء من الفصحى ، وإن دخل عليها بعض التحريف . كذلك يلاحَظ أن بعضهم قد انتقل من صفوف المتحمسين عن العامية إلى صفوف الزارين عليها كتيمور وخشبة .

---

١ ـ انظر د. الهوارى / ص ٢٠٢ ـ ٢٠٣ .

المصطلحات الفنية

رواية ... إلخ : فى عرضٍ لـ « الأجنحة المتكسرة » بـ «الهلال» [١] يستعمل كاتب العرض دائماً مصطلح « رواية » للدلالة على هذا الكتاب. ونفس هذا المصطلح قد استخدمه عارضُ « فى سبيل التاج » للإشارة إلى ذلك العمل الذى ترجمه المنفلوطى على شكل قصة عن مسرحية فرنسية بعنوان " Pour la couronne " . لكن نفس الناقد قد أطلق على هذا العمل فى الموضع ذاته « رواية تمثيلية »[٢]. ويطلق عيسى عبيد على المسرحيات : « روايات قصصية مسرحية » [٣] ، كما أنه يستخدم أيضاً مصطلحَىْ « روايات » و « قصص » [٤] ، وإن لم يكن واضحاً أكان يقصد بكلا هذين المصطلحين « القصَص : novels » أم جنسين قصصيين مختلفين ، إذ هو يستمسك بالأول من هذين المصطلحين غالباً للدلالة على الفن القصصى بعامة . أما محمود تيمور فإنه يسمى الـ " novel " «رواية » و « رواية قصصية » معاً [٥] ، بينما يستخدم حلمى بهجت بدوى المصطلح الأول للدلالة على القصة والمسرحية كلتيهما ، مع تحديده هذه الحالة الأخيرة على النحو التالى :

١ ـ عدد أول يونيه ١٩٢٠ / ص ٨٥١ ـ ٨٥٣ .
٢ ـ انظر عرض « فى سبيل التاج » / الهلال / أول مايو ١٩٢٠ / ص ٧٤٥ .
٣ ـ عيسى عبيد / صفحة ع .
٤ ـ صفحة ف .
٥ ـ مقدمة « الشيخ جمعة » / ص ٥ (فى الهامش) .

« رواية مسرحية » [١] ، على خلاف محمود توفيق يونس ، الذى يستخدم كلمة « رواية » للدلالة على « المسرحية » محدّدا إياها بكلمة «سينمائية» ، قاصدا بها « شريط الخيالة » [٢] . وهناك ناقد آخر يراوح بين ثلاثة مصطلحات للدلالة على فن « القصة » هى « رواية » و « رواية كبيرة » و « قصة طويلة »[٣] . وإذا كان عبد الحميد جودة السحار (بطول البحث الذى ألحقه بمجموعته « همزات الشياطين » والذى ظهر لأول مرة فى الأربعينات) يكتفى فى هذا المعنى بمصطلح واحد هو مصطلح « رواية » ، فإن سيد قطب فى كتابه « النقد الأدبى – أصوله ومناهجه » (الذى ظهر بعد ذلك بقليل) يقترح أن يخصّص مصطلح « رواية » للقصة الكبيرة جدا ، ومصطلح « قصة » للقصة التى لا تكون كبيرة إلى هذا الحد [٤] .

ومن مصطلح « رواية » يشتق عيسى عبيد كلمة « روائى » [٥]، أما

١ ـ حلمى بهجت بدوى / توفيق الحكيم / الرسالة / ١٥ يوليه ١٩٣٣ / ص ١٢ ، ١٥ .

٢ ـ محمود توفيق يونس / العالم المسرحى والسينمائى / الرسالة / أول فبراير ١٩٣٣ / ص ٤٢ .

٣ ـ انظر صباح محمود شكرى / إبراهيم عبد القادر المازنى / الثقافة / ٢٩ إبريل ١٩٤٧ / ص ١٩ .

٤ ـ سيد قطب / النقد الأدبى ـ أصوله ومناهجه / مطابع الشروق / بيروت / بدون تاريخ / ص ٨٠ ، ٨٢ ـ ٨٣ .

٥ ـ صفحة س .

أحمد أمين فيستعمل « كُتّاب الروايات » [١] في الوقت الذي يستخدم كاتب مجلة « الرسالة » عبارة « كاتب روائي » ، يقصد بها «الكاتب المسرحي» [٢]. وفي مساجلة بين سيد قطب وصلاح ذهني في الرسالة (في أواخر سنة ١٩٤٤) يخطّئ ذهني قطباً لاعتباره توفيق الحكيم من « أصحاب القصص » ، إذ إن هذا المصطلح في نظره يعني «كتاب القصة القصيرة » ، ويقترح أن يسمّى الحكيم « كاتباً روائياً ومسرحياً » لأنه لم يكن يتناول في ذلك الوقت فيما يبدو إلا القصة والمسرحية [٣] .

قصة ، أقصوصة ... إلخ : هذان المصطلحان للأسف ليسا أحسن حظا من مصطلح « رواية » ، ففي مجلة « العصور » مثلاً [٤] تُستَخْدَم ثلاثة مصطلحات للدلالة على ما نسميه الآن بـ « القصة القصيرة » ،

---

١ - د. أحمد أمين / جواب على سؤال / الرسالة / ١١ ديسمبر ١٩٣٣ / ص ٧.

٢ - انظر عرض « صديقها عشيقها » (الرسالة / ١٨ ديسمبر ١٩٣٣ / ص ٣٣) ، الذى تقابلنا فيه أيضاً مصطلح « رواية مصرية عصرية » للدلالة على المسرحية موضوع النقد .

٣ - انظر سيد قطب / بين تيمور ونجيب محفوظ / الرسالة / ١٦ أكتوبر ١٩٩٤ / ص ٩٣ ، و « كلمة أخيرة » / الرسالة / ٢٠ نوفمبر ١٩٤٤ / ص ١٠٣٥ . وانظر أيضاً صلاح ذهنى / بين سيد قطب والحقيقة / الرسالة / ١ نوفمبر ١٩٤٤/ ص ١٠١٦ .

٤ - راجع محتويات أعداد يوليه وأغسطس ١٩٢٨ ، وفبراير ١٩٠٣ وتتّبعْ ما نُشِر فيها من قصص قصيرة وكيف سُمِّيَتْ فى الفهرست .

وهى « قصة ، وقصة قصيرة ، وأقصوصة ». وفى عرض لمجموعة « الأرواح المتمردة » لجبران يشار إلى هذه المجموعة بـ « مجموعة تحوى بضع قصص » [١] ، بينما تُطلق نفسُ المجلة على مجموعة أخرى « مجموعة قصصية » وعلى كل قصة قصيرة فيها « قصة » [٢]. وفى مقدمة «رجب أفندى» يسمّى محمود تيمور هذا العمل « قصة عصرية مصرية » ، ناعتاً إياها بهاتين الصفتين ، فيما يظهر ، تحت تأثير الدعوة إلى «المصرية» ، التى كانت ولا تزال رائجة على أوسع نطاق فى ذلك الحين[٣] ، كما يسمّى « قصص » يعقوب صروف « قصصاً مصرية شرقية عربية » [٤]. وفى ترجمته للمصطلح الإنجليزى " novel " والآخر الفرنسى " roman " يذكر كلمة « قصة » ثم يعقبها بالتفسير الآتى: «رواية قصصية »[٥] . وفى عرض لمجموعة « ما تراه العيون » لمحمد تيمور يتحدث صاحب العرض عن تيمور بوصفه واضع بذرة «القصة» أو « الأقصوصة » المصرية، مستعملاً فيما يبدو المصطلحين بمعنى واحد هو القصة المصرية[٦]. وفى مقاله « صديقى توفيق الحكيم»

---

١ ـ الهلال / أول أكتوبر ١٩٢٠ / ص ١٠٣ .

٢ ـ انظر عرض « إحسان هانم » بـ « الهلال » / أول فبراير ١٩٢٠ / ص ٤٧٨ .

٣ ـ محمود تيمور / مقدمة « رجب أفندى » / المطبعة السلفية / القاهرة / ١٩٢٨/ ص ٣ .

٤ ـ تيمور / مقدمة « الشيخ سيد العبيط » / ص ٤٧ .

٥ ـ تيمور / مقدمة « الشيخ جمعة » / ص ٥ (بالهامش) .

٦ ـ انظر عرض « ما تراه العيون » بـ « الهلال » / أول يونيه ١٩٢٧ / ص ١٠١١.

يدعو محمود تيمور الـ "novel " قصـة طويلـة، والـ "short story" قصـة قصيـرة ، و الـ " play " قصة تمثيلية [١] . وهناك إشـارة إلى القصة القصيرة وردت فى المجلة الجديدة سُمِّىَ فيها هذا الفن الأدبى «قصة صغيرة»[٢]. ومثلها إشارة العقاد إلى مجموعـة قصـص قصيرة بـ « قصصٍ صغَار » [٣]. وكمـا هـو الحـال فى المرحلـة السابقة كانـت « القـصص » فى المرحلة الحاليـة توصف بنعت أو أكـثر للدلالة على موضوعها مثل « سامية العذراء ـ قصة فلسفية » [٤]، و « عاصة فوق مصر ـ قصة اجتماعية » [٥] .

ومن نفـس الجـذر الذى اشـتُقّ منه مصطلـح « قصة » اشتُقّ لفظ « القصّ » و « عنصر القصّ » [٦]، ومن نفس الجذر أيضاً اشتُقّ « كُتّاب قصصيون » [٧]. ويستعمل تيمور لفظة « قاصّ » للدلالة على الواحد من هؤلاء [٨]، بينما ورد فى أحد أعداد « الهلال »لفظ «قصصىّ» [٩].

---

١ ـ تيمور / صديقى توفيق الحكيم / الهلال / أول يوليه ١٩٥١ / ص ٩٧ .

٢ ـ انظر عرض « حواء بلا آدم » / المجلة الجديدة / مارس ١٩٣٤ / ص ١٣٣ .

٣ ـ العقاد / عرض « الحب الضائع » / الرسالة / ٢٩ يونيه ١٩٤٢ / ص ٦٥٦ .

٤ ـ انظر عرض هذه القصة بـ « المجلة الجديدة » / يناير ١٩٣١ / ص ٣٣٦ .

٥ ـ انظر عرض هذه القصة بـ « المجلة الجديدة »/ يونيه ١٩٣٩ / ص ٩٥ .

٦ ـ سيد نوفل / عرض « الملك الضِّلّيل » لأبى حديد / الثقافة / ٢٨ مارس ١٩٤٤/ ص ١٩ .

٧ ـ انظر مىّ / العم أبو حسن يستقبل / الهلال / أول أكتوبر ١٩٢٤ / ص ٧٣.

٨ ـ تيمور / المصادر التى ألهمتنى الكتابة / المجلة الجديدة / إبريل ١٩٣٨/ ص ٤٦.

٩ ـ عدد يوليه ١٩٣٠ / ص ١١٣٨ ، وذلك فى عرض « من عرابى إلى زغلول » لنقولا الحداد .

ثم عندنا أيضاً أحمد فؤاد الأهوانى ، الذى يستخدم «كتاب القصة »[١]، ووداد سكاكينى ، التى تستعمل « أدباء القصة »[٢]، ثم سيد قطب ، الذى يدعوهم مرة « قَصَّاصين » ومرة « قُصَّاصاً » [٣] .

مصطلحات خاصة بعنصر الحوار(dialogue) : هذا العنصر يسميه عيسى عبيد « محادثات ثنائية » أو « محاورات »[٤]، أما عارض «الهلال» فيسميه « أحاديث »[٥] ، بينما يسميه المازنى « حوارا »[٦]. وفى عرض قصة تيمور « نداء المجهول » بـ « المجلة الجديدة » تقابلنا لفظة « مناقشات » لنفس المعنى [٧] ، بينما فى مجلة « مجلتى » نعثر على « محاورات »[٨] . أما محمود الخفيف فإنه يستعمل ، إلى جانب « حوار » ، لفظة أخرى هى « مناجاة » بنفس المعنى[٩] . ثم فى

---

١ - انظر عرضه لـ « أزهار الشوك » لأبى حديد / الثقافة / ١٠ يناير ١٩٤٩ / ص ٣٧ .

٢ - انظر عرضها لـ « أشباح القرية » لكرم ملحم كرم / الرسالة / أول مايو ١٩٣٩ / ص ٨٩١ .

٣ - النقد الأدبى / ص ٧٣ - ٨٠ .

٤ - مقدمة إحسان هانم / صفحة س ، ع ، ف .

٥ - انظر عرض « من عرابى إلى زغلول » المذكور آنفاً / ص ١١٣٨ .

٦ - مقدمة « إبراهيم الكاتب / ص ٨ - ٩ .

٧ - انظر عرض « نداء المجهول » / المجلة الجديدة / إبريل ١٩٤٠ / ص ٨٤ .

٨ - انظر عرض « إيزيس » لمحمود زكى صالح / مجلتى / ١٥ يوليه ١٩٣٥ / ص ٤١٩ .

٩ - انظر محمود الخفيف / عرض « عصفور من الشرق » للحكيم / الرسالة / ٢٣ مايو ١٩٣٣ / ص ٨٧٩ .

عرض « إلهام » (وهى قصة لمحمود يوسف)بـ « الرسالة » نجد «أساليب الحوار» جنباً إلى جنب مع « محاورة » و « حوار » و«حديث» [١]. وهذا كله غير « أقوال المتكلّمين » ، التى استعملها المازنى [٢] .

<u>**مصطلحات خاصة بـ « الشخصية »**</u> : عثر كاتب هذه السطور على خمسة مصطلحات مختلفة على الأقل لهذا العنصر القصصى ، وهى « أشخاص » [٣] و « شخوص » [٤] و« شخصيات » [٥] و«أبطال»[٦] ، وإن كان هذا المصطلح الأخير يعنى فى الأغلب الشخصيات البارزة فى القصة [٧]. كما أن لفظة « أفراد » قد استُعْمِلت على الأقل مرة [٨] .

---

١ ـ انظر عرض « إلهام » / الرسالة / ٤ يوليه ١٩٣٨ / ص ١١١٩ ـ ١١٢٠.

٢ ـ انظر مقدمة « إبراهيم الكاتب » / ص ٨ .

٣ ـ انظر عرض « الشيخ سيد العبيط » / المقتطف / يوليه ١٩٢٦ / ص ١٠ .

٤ ـ انظر وديع فلسطين / عرض « خان الخليلى » / الرسالة / ١٥ أكتوبر ١٩٤٥ / ص ١١٣ .

٥ ـ انظر عرض « عصفور من الشرق » / الهلال / أول يوليه ١٩٣٨ / ص ١٠٧٩ .

٦ ـ د. محمد مندور / ص ٥٣ .

٧ ـ انظر عرض « نبيّة لبنان » لنقولا الحداد / المقتطف/ أول يوليه ١٩٢٧ / ص ٦٨٥ .

٨ ـ انظر وديع فلسطين / عرض « خان الخليلى » المذكور آنفاً / نفس الصفحة .

مصطلحات خاصة بعنصر « الأحـداث » (events) : « حـوادث » و « وقائع » [١] و « مواقف » [٢] و « أحداث » [٣].

مصطلحات خاصة بـ « بموضوعات القصة » : « محـور القصة »[٤] و « وضع القصة » [٥] و « كيان القصة » [٦] .

وهناك مصطلحات أخرى لغير ما تقدم من العناصر القصصية مثل «فَرْش القصة » [٧] و « البيئة »[٨] ، و« المحيط »[٩]، وكلها بمعنى واحد. و مثل « مشاهد »[١٠] و« مناظر »[١١] و«صور» [١٢]، وهى أيضاً بمعنى واحد تقريباً . ومثل « الحبكة الفنية » و « التصميم الفنى »[١٣]

١ ـ انظر عرض « الأجنحة المتكسرة » / الهلال / أول يونيه ١٩٢٠ / ص ٨٥١.
٢ ـ انظر عرض « عصفور من الشرق » الذى مرّ آنفاً / نفس الصفحة .
٣ ـ د. أحمد أمين / عرض « زنوبيا » لأبى حديد / الثقافة / ٤ نوفمبر ١٩٤١ / ص ٢٢ .
٤ ـ انظر عرض « الشيخ سيد العبيط » / الهلال / أول مايو ١٩٢٦ / ص ٨٨٥ .
٥ ـ انظر عرض قصة المنفلوطى « الشاعر » / الهلال / أول يوليه ١٩٢١ / ص ٩٨٨ .
٦ ـ سيد قطب / عرض « الرباط المقدس » / الرسالة / ١٨ ديسمبر ١٩٤٤ / ص ٢٠١١ .
٧ ـ انظر عرض « سخرية الناى » / الهلال / أول فبراير ١٩٢٧ / ص ٤٩٦ .
٨ ـ د. محمد مندور / ص ٥١ .
٩ ـ إسماعيل أحمد أدهم / عرض « حياة الظلام » / المقتطف / مارس ١٩٤٠ / ص ٣٥٢ .
١٠ ـ انظر عرض « الأجنحة المتكسرة » / الهلال / أول يونيه ١٩٢٠ / ص٨٥١ .
١١ ـ انظر عرض « إلهام » / الهلال / أول مارس ١٩٣٨ / ص ٥٩٠ .
١٢ ـ انظر أحمد فؤاد الأهوانى / عرض « أزهار الشوك » / الثقافة / ١٠ يناير ١٩٤٩ / ص ٤٠ .
١٣ ـ انظر عرض « نداء المجهول » / الهلال / مايو ١٩٤٠ / ص ٨٤٤ .

و «خطة القصة»[١] و « وضع القصة »[٢] و « بناء القصة »[٣]، وهى مصطلحات تدل على شىء واحد . ثم «الجاذبية» [٤] و «التشويق»[٥].

ومن هذا العرض السريع يتضح لنا أن استخدام المصطلحات قد تخلص من شىء من الفوضى التى كان عليها فى المرحلة السابقة . فمثلاً على قدر علم كاتب هذه السطور لم يعد مصطلح « رواية » يطلق بمفرده أو منعوتًا بكلمة أخرى على « القصة القصيرة » ، لكن هذه الفوضى لا تزال ظاهرة فى استخدام مصطلح « قصة » كما رأينا . كذلك من الواضح أن ثمة ألفاظا وعبارات استُخْدِمَتْ فى المرحلة السابقة لم يقابلها كاتب هذه السطور فيما قرأ من كتابات المرحلة الحالية . وفى مقابل ذلك هناك ألفاظ وعبارات أخرى قد جَدّتْ فى هذه المرحلة ولم نقابلها فى المرحلة الأولى . كذلك فإن سيد قطب قد فطن إلى مشكلة الاضطراب فى استعمال المصطلح النقدى وتحدث عنها بشىء من التفصيل ، وذلك فى الباب الذى خصصه فى كتابه « النقد الأدبى » للحديث عن القصة والقصة القصيرة . هذا ، وقد لاحظنا أن نقاد هذه المرحلة أيضاً كانوا يستخدمون أكثر من تعبير لمفهوم واحد .

---

١ ـ انظر « حول قصة مصرية » / الرسالة / أول مايو ١٩٣٣/ ص ٤٢ .

٢ ـ انظر العقاد / عرض « الرباط المقدس » / الرسالة / ١٩ فبراير ١٩٤٥ / ص ١٥٨ .

٣ ـ انظر عباس خضر / أحاديث الرهبان / الرسالة / أول نوفمبر ١٩٤٨ / ص ١٢٤٧ .

٤ ـ أحمد حسن الزيات / الجاذبية فى القصص / الرسالة / ٢٦ أغسطس ١٩٤٦ / ص ٩٣٣ .

٥ ـ انظر « توفيق الحكيم وقواعد الفن »/ الرسالة / ١٧ يونيه ١٩٤٦/ ص ٦٧٨.

من أبرز نقاد هذه المرحلة

١ - د. زكى مبارك

كتب د. زكى مبارك عددا من المقالات تناول فيها بالعرض والتحليل بعض القصص الهامة التى ظهرت كلها تقريبا فى هذه المرحلة ، وذلك إلى جانب عدد من الأبحاث التى عرض فيها لبعض القضايا التى ثار الجدل حولها فى المرحلة ذاتها .

فبالنسبة للميراث القصصى فى الأدب العربى نراه يؤكد أن العرب باختراعهم فن « المقامة » قد ابتكروا جنسا أدبيا جديدا أخذه عنهم الفرس واليهود ودخل كذلك اللغة السريانية . وهو يَعُدّ هذا الاختراع فتحا عظيما ، كما أنه يسمى المقامات « قصصاً قصيرة » ويرى أنها كانت وعاءً للأفكار الأدبية والفلسفية والخطرات الوجدانية ولمحات الدعابة والمجون . وهو ينسب بداية ظهورها إلى القرن الرابع الهجرى ويرجع ذيوعها إلى موافقتها السليقة العربية ، التى تميل (كما يقول) إلى القصص القصير وإلى الزخرف فى الإنشاء . وهو يوضح ذلك قائلاً : « إن العرب بفطرتهم لم يكونوا يميلون إلى القَصَص المعقد الذى وُجد كثير منه فيما أُثر عن اليونان القدماء والذى ذاع عند الإنجليز والروس والفرنسيين والألمان » ، ثم يعقب بأنه « لما أخذت العواطف تتعقد وتتشابك أخذ القصص والموسيقا فى التعقد والاشتباك » [1]. إلا أنه

---

١ - د. زكى مبارك / المقامات فى الأدب العربى / المجلة الجديدة / مارس ١٩٣٤ / ص ٥٣ ، ٥٦ - ٥٧ ، ٥٨ .

ينبغى مع ذلك القولُ إن الزخارف الأدبية لم تصبح تقليعة فى الأدب العربى إلا بعد أن تعقدت الحياة العربية . ولا ينسى زكى مبارك أن يُزْرِى على من يعيبون فن المقامة مدَّعين أنه لا يُقْرَأ إذا تُرْجِم إلى لغة أجنبية ، ويذكر أنه ترجم نماذج من مقامات بديع الزمان ورسائله إلى اللغة الفرنسية فكانت تحفة فى عين من رآها من الفرنسين ، ولكن أكثر المحْدَثين عندنا لا يعرفون أسرار الأدب القديم [١] .

وبرغم ذلك فإنه لا ينكر أن فى الأدب العربى القديم قصصا طويلا أو أن « القصة » هى أحد الفنون الأدبية التى ثبتت أقدامها فى أدبنا الحديث ، لكنه مع هذا يقول إن « القصة » ليست فنا أصيلا فى الأدب العربى . وفضلا عن ذلك فإنه فى بداية مقاله الذى أستشهد به هنا يؤكد أن « العرب كجميع الأمم لهم قصص وأحاديث وأسمار وخرافات وأساطير يقضون بها أوقات الفراغ ويصورون بها عاداتهم وطباعهم وغرائزهم من حيث لا يقصدون ، وأن هذه القصص والخرافات هى المصدر الأول لكتاب ألف ليلة وليلة ، الذى شغل الأوربيين والأمريكيين » [٢] .

وبالنسبة لقضية كتابة الحوار بالعامية نراه يحمل على محمود تيمور، الذى اجترأ على « كتابة العامية العربية بالحروف النطقية » ،

١ ـ المرجع السابق / ص ٥٨ .
٢ ـ السابق / ص ٥٢ .

وذلك فى المجموعة القصصية التى نشرتها له مجلة « الحوادث »[١].
وهو يرى أن تيمور وأمثاله حين يكتبون بالعامية إنما يحاولون أن يخطبوا وُدّ العوام ، كما أنه يحذر من هذا الاتجاه الذى يراه شديد الخطر على اللغة، إذ « لو تُرِك مصير اللغة إلى من يخطبون وُدّ العوام لصارت إلى البلبلة ثم الفناء » . وهو يقارن بينه وبين المازنى ، الذى يكتب بلغة عربية فصيحة لكنها « أسهل وأوضح من كتابة تيمور العامية » [٢].
كما يذكر سبباً آخر لكتابة تيمور بالعامية يسميه « فتنة المستشرقين » ، ويشرحه قائلا : « صديقنا تيمور مفتون بالمستشرقين ، وإنما يلتفت إلى المستشرقين المشغولين بدرس الأدب العربى الحديث ، وهم شُبّان على جانب ضئيل من التحصيل . وهمّ هؤلاء الشبان أن يوحوا إلى أبناء العرب أن مصير اللغة العربية مصير اللغة اللاتينية ... وقد تفرعت اللاتينية إلى لهجات ، فما الذى يمنع أن تتفرع العربية إلى لهجات ؟ وهل يكون ما بين مصر والشام والعراق من وشائج أقوى مما كان بين الفرنسيين والطليان والأسبان؟ وهؤلاء الصبيان من المستشرقين يسرهم أن يسجلوا أن أول من كتب العامية بحروفها النطقية هو فلان ، والأستاذ محمود بك تيمور يسرّه أن يكون ذلك الفلان »[٣] . والدكتور زكى

١ - د. زكى مبارك / عرض « نداء المجهول » / الرسالة / ١٥ ديسمبر ١٩٤١ / ص ١٥٠٩ .

٢ - د. زكى مبارك / عرض « إبراهيم الكاتب » / الرسالة / ١٠ نوفمبر ١٩٤١ / ص ١٣٦٨ .

٣ - د. زكى مبارك / عرض « نداء المجهول » الآنف الذكر / نفس الصفحة .

مبارك على حق فى حملته على هؤلاء المستشرقين وتهكمه بهم وبمن يصيخ إلى خداعهم ، إذ لا صلة لمصير اللغة اللاتينية واندثارها بما يمكن أن يقع للغة العربية ، فلكل لغة ظروفها الخاصة . وقد تناول جورجى زيدان هذه القضية وبيّن أنه لولا وحدة اللغة لانفرط عقد العرب وأصبحوا أمما شتى وأنه لولا القرآن ما بقيت اللغة العربية . فإذا عدنا للدكتور زكى مبارك فسنجد أنه ، وإن أمكن عدّه بين أنصار الواقعية ، يحرّض القصاصين على نبذ العامية والاعتزاز بالفصحى ، التى يرى أنه يمكن للقصاص الماهر أن يطوعها بسهولة لأغراضه الفنية كما فعل المازنى مثلا ، الذى أثنى على جهده فى هذا المضمار ثناء مستطابا .

أما بالنسبة للجوانب الفنية الأخرى للعمل القصصى فإن زكى مبارك يؤكد فى تناوله لها بعض القيم التى يمكن أن نسميها الذوق السليم والاعتدال وقوة المشاعر والاهتمام بالطبقات الشعبية . فبناءً على القيمة الأولى نراه ينتقد تيمور لتصويره بعض شخصيات « نداء المجهول » على نحو رتيب : فالسخيف منهم سخيف على طول الخط ، والأحمق أحمق دائما ... وهكذا . وتذكرنا ملاحظته هذه بالتفرقة بين ما يسمونه « الشخصية المدوّرة » و « الشخصية المسطّحة » . وبناءً على هذا المقياس أيضا يأخذ على جبران أنه جعل « حبيبته صاحبة الخطوة الجريئة فى التصريح بالحب ، وصاحبة الفضل الأول فى الإقدام على «التضحية » يوم اجتمعا لآخر مرة فى المعبد الذى جمع بين صورة المسيح وصورة عشتروت » مؤكداً أن جبران أساء إلى الذوق العربى ومداعباً له

بقوله إنه بذلك قد « جنى على نفسه وعلى محبوبته جناية سيدخل بها الجحيم ولن ألقاه هناك » [١] . وقد سبق فى غير هذا الموضع مناقشة هذه النقطة .

وانطلاقا من مقياس « الاعتدال » نجده ينتقد المويلحى لانسياقه فى « حديث عيسى بن هشام » إلى تجسيم عيوب المجتمع المصرى تجسيما بلغ الغاية فى القسوة والعنف وسكوته عما فى ذلك المجتمع من محاسن أصيلة هى ، كما يقول ، سرّ بقائه فى صحة وعافية برغم ما أصابه من كوارث وخطوب . وهو يحمل على هذا الاتجاه عند المويلحى بل ويراه جريمة ، لأنه (كما ذكر) « ينتهى إلى التعجيز والتيئيس ، ولأن أثره فى تقويم المجتمع ضئيل . يضاف إلى ذلك أن أصحاب هذا المذهب لا يضعون النماذج للمجتمع المنشود ، وإن فعلوا فلن يكون المجتمع الصالح فى نظرهم إلا بيئة خيالية لا يعرفها سكان الكرة الأرضية » [٢]. فالدكتور زكى مبارك ، كما هو واضح ، ينتقد المبالغة فى الطموح إلى مجتمع مثالى غير قابل للتحقيق وكذلك المبالغة فى التشاؤم والتركيز على جانب النقص والتقصير ، وإن وجد عذرا للمويلحى فيما يتعلق بالنقطة الأخيرة فى « أن نقاد المجتمع لعهده كانوا جميعا متشائمين ، ولو شئت لقلت إنهم كانوا يجدون لذة فى التذمر والتفزز والتوجع »[٣].

---

١ - عرض « الأجنحة المتكسرة » / الرسالة / ٢٦ يناير ١٩٤٢ / ص ٩٠ .

٢ - عرض « حديث عيسى بن هشام » / الرسالة / ٢ نوفمبر ١٩٤٢ / ص ١٠١٦ - ١٠١٧ .

٣ - المرجع السابق / ص ١٠١٧ .

وبالنسبة للقيمة الثالثة التى يحاكم زكى مبارك إليها العمل القصصى ، وهى قوة المشاعر ، نراه يعيب جبران على ما يبدو فى قصصه من ضعف ، سواء فى أسلوبه الرقيق الذى يشبه الزهرة لا الشجرة (إذ الزهرة وإن تكن أجمل من الشجرة فهى أضعف منها وأقل مقاومة للسواصف والأعاصير) أو فى الروح العليلة التى تسود هذه القصص (إذ هو لتأثره بالأدب الأوربى فى القرن التاسع عشر « يجعل الحزن غاية الوجود »)[1] . ويُلاحَظ أن زكى مبارك يدعو دائما إلى القوة ، وذلك ظاهر فى جميع كتاباته ، إذ الحياة فى نظره كفاح وجِلاد .

ثم يأتى المقياس الرابع الذى يستعمله د. مبارك فى تقدير جودة العمل القصصى أو رداءته ، وهو مدى ما يبديه القصاص من اهتمام بالطبقات الشعبية التى تمد المجتمع بأسباب النمو والبقاء . وقد تعرّضْتُ من قبل لانتقاده محمد المويلحى على إغفاله تصوير هذه الطبقات فى « حديث عيسى بن هشام » وردّه ذلك إلى أنه كان سليل الطبقة العالية فلم يكن سهلا عليه « التعرف إلى هؤلاء الناس » [2] .

وفى النهاية أود أن أشير إلى ما فى نقد زكى مبارك من عناصر انطباعية تظهر فى حديثه عن نفسه وعن الانطباعات والمشاعر التى خلّفها العمل القصصى وصاحبه فى نفسه ، وفى الطريقة التى يتناول بها المسائل

---

١ - عرض « الأجنحة المتكسرة » الآنف الذكر / ص ٨٩ - ٩١ .

٢ - عرض « حديث عيسى بن هشام » الآنف الذكر / ص ٩٩٧ .

الشخصية المتعلقة بالمؤلف . كذلك تتبدى هذه الانطباعية فى عدم مبالاته باستخدام المصطلحات النقدية كثيراً . ومع ذلك فنقده يدل على بصيرة نافذة ، وعلى صحة فى الحكم واعتدال فى التقدير ، وعلى ذوق سليم . كل ذلك فى أسلوب هو من أجمل الأساليب فى لغتنا الجميلة .

٢ ـ العقاد

كان العقاد الأديب فى المقام الأول شاعراً ، أما العقاد الناقد فقد وجّه جُلّ اهتمامه إلى فن الشعر ، وإن كان له مع ذلك مقالاتٌ عِدّة تناول فيها فن القصة وأدلى برأيه فى عدد من القضايا المتعلقة بهذا الفن.

ولْنتناولْ أولاً موقفه من « القصة » . إنه لا يعدل بالشعر أى جنس أدبى آخر . والملاحظ أن أقوالَه فى هذا الصدد والأسسَ التى يقيمها عليها تختلف على حسب الموقف الذى تَرِدُ فيه . وإنى وإن كنت قد ناقشت هذه النقطة قبلا فإنى أحسّ أنه ما زال هناك مكان لمزيد من التفاصيل . إن موقف العقاد هذا لا يعنى أنه لم يكن يهتم بالقصة أو أنه كان يَعُدّها فنا عديم القيمة . بالعكس لقد كان العقاد يهتم بهذا الفن لا بوصفه قارئاً فقط بل بصفته ناقداً أيضاً ، إذ تناول بالنقد والتحليل مثلا « الحب الضائع » و « على هامش السيرة » لطه حسين ، و «الرباط المقدس » لتوفيق الحكيم ... إلخ ، كما كتب عن عدد من القصاصين الأوربيين والأمريكيين . ليس ذلك فحسب بل كتب كذلك عن بعض القضايا النظرية التى تتعلق بفن القصة كما فى تلك المقالة التى قارن فيها بين مصطلحات القصة فى النقد العربى ومصطلحاتها فى الآداب الأوربية [1]، وكالمقالة التى عالج فيها تاريخ القصة وكيفية تطورها

---

١ ـ العقاد / القصة والخرافة / الهلال / يوليه ١٩٤٩ / ص ٤ .

وناقش المشاكل التى واجهتها فى تلك الأثناء[١] . وكما قلت فإن العقاد يضع القصة فى المرتبة الثانية بعد الشعر ، ولكنه مع ذلك يؤكد أن بعض القصص يمكن أن « يرتفع إلى أعلى درجات الكتابة »[٢]. كان هذا فى سنة ١٩٣١ فى سياق إجابته على سؤال قدمه أحد الصحفيين إليه عن مكانة الأدب العربى ، وكان رأيه أن « الآداب العربية ، فيما عدا القصة ، لا تقل عن مثيلاتها فى اللغات الأوربية ». كما عبر عن قلقه على مستوى القصة المصرية فى ذلك الحين وذكر ما يعتقد أنه سبب ضعف مستواها وما يمكن فى نظره أن ينهض بها [٣]. لكن الذى يلفت النظر فى كلام العقاد هنا هو تقريره أن كتابة القصة تستلزم التفرغ لها وأنها ليست كنظم الشعر الغنائى أو كتابة المقالات ، اللذين يستطيع الأديب أن يؤديهما فى أوقات متفرقة مع اشتغاله بأعمال أخرى [٤]. فمثل هذا الكلام لا يقوله من يرى كتابة القصة عملا هينا لا يؤبه به . بل إنه فى غمرة الخلاف حول مكانة القصة بين بقية الفنون الأدبية نراه يكرر ما كان قد ذكره قبل ذلك فى كتابه « فى بيتى » من أن « القصاص قد يرْجَح الشاعرَ فى الملكة الذهنية والقريحة الفنية ، لكننا لا نفضّل القصة على الشعر من أجل ذلك كما لا نفضّل الجميز على

---

١ ـ العقاد / قصة القصة / الهلال / أغسطس ١٩٤٨ .

٢ ـ انظر : نظرات للأستاذ عباس محمود العقاد » / الهلال / أول نوفمبر ١٩٣١/ ص٧٩.

٣ ـ المرجع السابق / ص ٧٨ ـ ٧٩ .

٤ ـ السابق / ص ٧٩ .

التفاح لأن الأرض التى أثمرت الجميز كانت فى حالة من الحالات أخصب وأجود من الأرض التى أثمرت التفاح » [١] . فهذه المقارنة ذات مغزى ، إذ كلا التفاح والجميز مفيد فى تغذية الجسم ، بل قد يكون الجميز أكثر فائدة من هذه الناحية. والمسألة بَعْدُ مسألة ذوق شخصى ، ومن التفاح أنواع لاشك أن الجميز ألذ وأحلى مذاقا منها . فتفضيل العقاد الشعر على القصة هو ، كما أشرنا سلفا ، مسألة ذوق شخصى .

وثمة حجة أخرى للعقاد هى أن المرأة تُحْسِن كتابة القصة لأنها مطبوعة على الفضول والاستطلاع والخوض فى أسرار العلاقات بين الرجال والنساء والإطالة فى أحاديث هذه الأسرار مع الاشتياق والتشويق. وهذا كله معدن الرواية الذى تصاغ منه ، وهو جوهر من جواهرها قد يغنيها عن المزايا الأخرى من تحليل وتعليل وإبداع فى الوصف والتمثيل[٢]. لكن مما لا ريب فيه أن قصة بهذا الوصف ستكون قصة هابطة المستوى . ويبدو أن العقاد فى غمرة تحمسه للشعر قد خلط بين الحكاية والقصة ، ولا أظنه كان غافلا عما يلزم القصة ، لكى تكون جيدة ، من موهبة عالية وجهد فنى ليس بالسهل .

وإذا انتقلنا إلى مفهوم العقاد للتصوير الجيد للشخصية القصصية

---

١ ـ العقاد / الشعر والقصة / الرسالة / ٣ سبتمبر ١٩٤٥ / ص ٩٣٩ .
٢ ـ العقاد / المرأة والفن / الرسالة / ١٤ يونيه ١٩٤٣ / ص ٤٦٢ .

فعلينا أولا أن نلاحظ أن مفهومه للإنسان بوجه عام مؤسس على فكرة «التوازن» بالمعنى الشامل لهذه الكلمة ، إذ الإنسان روح وجسد، ومن ثم فحاجاته ليست حاجات جسدية فقط بل روحية أيضاً . وهذا هو السبب فى حملته الشديدة على الكُتّاب الذين يَقْصِرون اهتمام شخصياتهم على الأكل والشرب وما أشبه [١]. فإذا وضعنا هذا فى الاعتبار أمكننا أن نفهم تحمسه الشديد لقصة « الحب الضائع » لطه حسين ، إذ هى تعالج لونا من الحب غير عادى ، فالحب الجسدانى ليس هو كل الحب ، والقلب الإنسانى لايزال يتطلع ويستمسك بالحب الطاهر والوفاء فيه . ويزداد تحمس العقاد أكثر لأن هذا الحب الذى تصوره القصة موجود فى باريس نفسها التى لا يربط الناس عادة بينها وبين هذا اللون من الحب [٢] .

وهذا التوازن ذاته يقيمه العقاد بين فردية الإنسان وبين كونه عضوا فى الجنس البشرى[٣]، كما يقيمه بين الوسائل المختلفة للإدراك الإنسانى، فليس الإنسان عقلا فقط بل له إلى جانب « العقل » حواسّ وغرائز وخيال ، وإنّ تصوره للعالم ومعرفته به ليصلان إليه من هذه الطرق

---

١ ـ انظر د. الهوارى / ص ١٢٧ ، والعقاد / بين الكتب والناس / ص ٣٥٦ .

٢ ـ العقاد / عرض « الحب الضائع » / الرسالة / ٢٩ يونيه ١٩٤٢ / ص ٦٥٥ ـ ٦٥٦ .

٣ ـ انظر د. الهوارى / ص ١٢٥ ـ ١٢٦ .

كلها [١] . ففى ضوء هذا ينبغى أن ننظر إلى إلحاح العقاد على استعانة القصاص بخياله ، إلى جانب تجربتـه وفهمـه ، فى تصوير الشخصية[٢]. وعلى رغم أن العقاد يبدو هنا وكأنه يعارض نفسه ، إذ إنه أحيانا ما يعتبر أن الاعتماد فى رسم شخصية ما على شخص موجود فى الواقع هو أصعب مما لو اختُرِعَتْ هذه الشخصية اختراعا كاملا ، وأحيانا ما يؤكد العكس[٣]، فإنه (كما لاحظت قبلا) يعُدّ دور «الخيال» فى عملية رسم الشخصية أمراً شديد الأهمية . وهذا ما يسمى فى نقد القصة بعملية « الاختيار » و « الترتيب » و « تقمص الشخصية » [٤]. ولكن كيف نقيس الامتياز فى هذا الجانب ؟ إن مقياس العقاد فى الحكم على رسم الشخصية هو أن تعيش الشخصيـة فى أذهـان القـراء إلى الأبد [٥] .

أما بالنسبة لموقفه من لغة الحوار فى القصة فهو يؤمن بأنه ينبغى أن يُكْتَب بالفصحى ، وذلك لاعتبارين : الأول أن كتابته بالفصحى أسهل من كتابته بالعامية . ثم إن هذه تختلف من قطر عربى إلى آخر مما من

---

١ - المرجع السابق / ص ١٢٦ - ١٢٧ . وانظر أيضاً د. حلمى مرزوق / ص ٤٥٥.
٢ - انظر د. الهوارى / ص ١٥٨ .
٣ - المرجع السابق / ص ١٧٣ - ١٧٩ . لكن لا يبدو مع ذلك أن د. الهوارى قد التفت إلى هذا التناقض فى موقف العقاد .
٤ - السابق / ص ١٥٨ - ١٥٩ ، ١٧٧ .
٥ - السابق / ص ١٧٩ .

شأنه أن يشكل عائقا بين القصاص وبين جمهوره خارج إقليمه [١]. وفضلا عن ذلك ، فالعقاد يرى أننا فى مجال الفن نهيء أنفسنا للاقتراب من شيء مكتوب لا شيء يقع فى كل يوم [٢] .

وفى نقده لـ « الرباط المقدس » يلمس العقاد قضية أخرى ، فهو ضد ما يسميه « الوصف المكشوف » ، وبخاصة أن الأستاذ توفيق الحكيم (كما يقول) من أغنى الكتاب القاصّين عن إثارة التشويق والتطلّع بالإفاضة فى تصوير الغرائز التى لا حاجة إلى تصويرها لأنه يملك زمام التشويق بوصفه لأنزه خواطر الفكر وأرفع سبحات الروح ، فلا حاجة به إلى تنبيه الغرائز فى زمنٍ شكواه الكبرى فرْط التنبه فى غرائز أهله . وهو لذلك يود « لو خلَت الرواية من صفحتين أو ثلاث لا يضطرنا السياق إلى إثباتها » [٣] .

إن من الصعب بعد ذلك العرض لآراء العقاد قبولَ تصنيف د. الهوارى له على أنه ناقد ذو اتجاه رومانسى ، فالعقاد (كما رأينا) لا يُعلى من شأن « الخيال » فى عملية الخلق القصصى على تجربة القصاص ولا المشاعر على العقل ، بل لقد هاجم المنفلوطى لعاطفته

---

١ ـ السابق / ص ٢٠٤ .

٢ ـ السابق / ص ٢٠٦ .

٣ ـ العقاد / عرض « الرباط المقدس » / الرسالة / ١٩ فبراير ١٩٤٥ / ص ١٥٨ . وانظر مناقشة بدوى طبانة لموقف العقاد والمازنى فى « التيارات المعاصرة فى النقد الأدبى »/ المطبعة الفنية الحديثة / القاهرة / ط ٢/ ١٩٧٠/ ص ١٧٤ ـ ١٧٩.

المسرفة . كذلك فإن مفهومه للشخصية القصصية الجيدة يقوم على « التعادل » كما سبق أن وضحت . وحتى موقفه من كتابة الحوار لا يخرجه من عداد النقاد المهتمين بـ « الواقعية » ، فإن كثيراً من النقاد الذين لا يُشْتَبَه في تشيّعهم للواقعية يرون رأيه في هذه المسألة .

كذلك من الصعب فهم السر في تركيز من يدرسون العقاد الناقد على نقده للشعر ، فقد ترك العقاد عددا لا بأس به من المقالات النقدية التي تعالج القصة والقصة القصيرة وقضاياها . وهي مقالات تنم عن حساسية عميقة وتحليل متوازن لا يغفل جانبا من جوانب العمل القصصي . وأما من جهة الأسلوب فهذه المقالات هي في ذاتها قطع أدبية رائعة . وغني عن القول أن ما أبداه العقاد نحو القصة من اهتمام ، وهو الأديب والناقد العملاق ، قد ساعد هذا الفن على تثبيت جذوره في تربة الأدب العربي ، وذلك على رغم تأخيره له إلى المركز الثاني بعد الشعر .

٣ ـ سيد قطب

كانت مساهمة سيد قطب فى النقد القصصى مساهمة كبيرة وفعالة. لقد كان أحد القلائل الذين تناولوا هذا اللون من النقد من الزاوية النظرية ، وهو فى عرضه لمجموعة « همزات الشياطين » لعبد الحميد جودة السحار يتحدث عن قلة النقد القصصى النظرى فى اللغة العربية مشيراً إلى أن كتاب تشارلتن الذى ترجمه د. زكى نجيب محمود بعنوان « فنون الأدب » والفصل الذى كان قد كتبه محمود تيمور بعنوان « فن القصص » ثم البحث الذى صدّر هو به للسحار مجموعته الآنفة الذكر هو كل ما تحويه المكتبة العربية تقريبا عن هذا الباب الضخم من أبواب الأدب ، باب القصة [1] . وفى ضوء هذا يمكننا أن نقدر حقّ القَدْر الفَصْلَ الذى خصصه سيد قطب فى كتابه « النقد الأدبى » عن القصة والقصة القصيرة [2] والذى يمكن أن نستشف منه نظرته إلى هذا الفن ، الذى كان يعده (كما رأينا) باباً ضخماً من أبواب الأدب . إنه يؤكد أن كتابة القصة ليست أمراً سهلاً ، كما يذكر

---

١ ـ سيد قطب / عرض « همزات الشياطين » / الرسالة / ٢٢ إبريل ١٩٤٦ / ص ٤٣٣ .

٢ ـ انظر / سيد قطب / النقد الأدبى / ص٧٣ ـ ٧٨ . وانظر كذلك المعركة التى ثارت بينه وبين صلاح ذهنى حول استخدام بعض المصطلحات القصصية وبعض النقط الأخرى التى لها علاقة بنقد القصة ، وذلك فى مجلة « الرسالة » / ١٦ أكتوبر ١٩٤٤ / ص ٩٣٣ ، و ٢٣ أكتوبر ١٩٤٤ / ص ٩٥٩ ، و ١٣ نوفمبر ١٩٤٤ / ص ١٠١٦ ، و ٢٠ نوفمبر ١٩٤٤ / ص ١٠٣٥ .

أن القصة هى الفن الوحيد الذى تردد طويلا قبل أن يقدم على التأليف فيه ، وبخاصة أنه كان واعيا بالمستوى الرفيع الذى بلغته القصة فى أوربا، وروسيا بخاصة . كذلك نجده يقرر أن على الكاتب أن يتقن أشياء كثيرة، كالمقدرة على الوصف والمهارة فى السرد والبراعة فى خلق الجو وحسن التأليف بين كل هذه الأشياء إن أراد أن يكون قصاصا ناجحاً ، إذ الفكرة (كما يقول) ليست كل شىء [١]. وبناء على هذه النقطة الأخيرة نراه يعترض على طغيان التوجهات الفكرية والنظريات الفلسفية والاجتماعية على دور الانفعالات النفسية والحوادث الواقعية فى القصة ، إذ الفن فن كما يقول ، « ومهما يكن للعلم والفلسفة من مكانة فيجب ألا يجتازا عتبة الفن إلا بمقدار ، ومقدار لا يبرز بل يبقى من وراء الستار »[٢]. كما أنه يمدح قصة «خان الخليلى » لنجيب محفوظ ، الذى انتفع بمباحث التحليل النفسى لكنه لم يسمح لها بأن تطغى على حاسته الفنية فبرزت فى القصة عدة شخصيات لا تقل أصالة عن نظائرها فى الحياة [٣] . وعلى العكس من ذلك نجده يشتد فى نقده لشخصيات تيمور ويشبّهها بتماثيل الشمع ، ويرد على من يقولون عن

---

١ - انظر عرضه لـ « ألوان من الحب » لعبد الرحمن صدقى/ الثقافة / ١٤ مارس ١٩٤٤ / ص ٢٠ .

٢ - انظر عرضه لـ « شعاب قلب » / الرسالة / ٣٠ أكتوبر ١٩٤٤ / ص ٩٧٣ - ٩٧٤ .

٣ - انظر عرضه لـ « خان الخليلى » / الرسالة / ١٧ ديسمبر ١٩٤٥ / ص ١٣٦٦ .

تيمور « إنه يلتفت إلى العقل الباطن » فى سيرة أبطاله وتصرفاتهم ويستخدم كشوف « التحليل النفسى » كما فى « قنابل وأبو شوشة والمواكب » بقوله : « إن قيمة القصة لا تقوم على أساس أن القصاص ينتفع بالمباحث العلمية ، فهذا قد يفسدها فى بعض الأحيان » [1] .

وقد رحب سيد قطب ، مَثَلُه مَثَلُ كثير غيره من نقاد تلك المرحلة ، بما كان يسمى فى ذلك الحين بـ « اللون المحلى » ، إلا أنه فى نفس الوقت قد شدد على البعد الإنسانى أيضاً . ومن هنا كان ثناؤه على روايات نجيب محفوظ التى ظهرت فى الأربعينات . فمثلا « خان الخليلى » منتزَعة من صميم البيئة المصرية فى العصر الحاضر ، وهى ترسم فى صدق ودقة ، وفى بساطة وعمق ، صورةً حية لفترة من فترات التاريخ المعاصر وتسجل خطوة حاسمة فى طريقنا إلى أدب قومى واضح السمات متميز المعالم ذى روح مصرية خالصة من تأثير الشوائب الأجنبية مع انتفاعه بها ، أدبٍ نستطيع أن نقدمه ، مع قوميته الخاصة ، على المائدة العالمية فلا يندغم فيها فى الوقت الذى يؤدى فيه رسالته الإنسانية . وهو يُبرز هذه النقطة الأخيرة مرة ثانية إذ يقول : « إن هناك عنصراً آخر هو الذى يخرج بالقصة من محيطها الضيق إلى محيط الإنسانية الواسع . إنك لتقرأ القصة ثم تطويها لتفتح قصة الإنسانية

---

١ ـ انظر عرضه لـ « بنت الشيطان » لمحمود تيمور / الرسالة / ١٨ سبتمبر ١٩٤٤ / ص ٧٦٨ .

الكبرى ، قصة الإنسانية الضعيفة فى قبضة القدر الجبارة ، قصة السخرية الدائبة التى تتناول بها الأقدار تلك الإنسانية المسكينة » [1]. وهو يؤكد وجود العنصرين فى « كفاح طيبة » وفى « القاهرة الجديدة » أيضاً [2].

ومما يلفت النظر فى مقالات سيد قطب النقدية أنه يوزع اهتمامه توزيعا عادلا على كل جوانب القصة التى يتناولها بالعرض والتحليل مناقشاً بالتفصيل نقط القوة والضعف فى كل من هذه الجوانب ، وكل هذا فى أسلوب جميل حساس مما يجعل من كل مقال أثراً أدبياً . ومع ذلك فلنركز هنا على آرائه فى « رسم الشخصية » ، إذ حول هذا الجانب تدور كل الجوانب الأخرى تقريبا . وهو ، مثْلَ العقاد ، يؤكد أن الحاجات البشرية لا تنحصر فى ضرورات الطعام والشراب ، كما أنه يطلق على القصص التى تدور حول « الصراع بين الطبقات » اسم « أدب الوعى الاجتماعى » وينقد « غلو الداعين إليه ومبالغتهم فى فرضه على جميع الفنانين بوصفه ضريبة إنسانية على كل فنان » مضيفا أنه « إذا صح أن أدب الوعى الاجتماعى ضريبة على كل فنان فلتكن نسبته هى نسبة الضرائب على مجموع الإيراد ، بل ليكن فَرْضَ كفاية على الفريق المهيَّإ له من بين جموع الفنانين ، فالتجنيد قد يصلح فى

---

١ ـ انظر عرضه لـ « خان الخليلى » المذكور آنفا / ص ١٣٦٤ ، ١٣٦٦ .

٢ ـ انظر عرضه للأولى فى « الرسالة »/ ٢ أكتوبر ١٩٤٤ / ص ٨٩١ ـ ٨٩٢ ، وعرضه للثانية فى نفس المجلة / ٣٠ ديسمبر ١٩٤٦/ ص ١٤٤٠ ـ ١٤٤١.

كل بيئة إلا بيئة الفنانين » [1].

والشخصية الجيدة فى نظره هى الشخصية التى تخرج من يدى القصاص متميزة عن كل من حولها ، ولذلك فهو يثنى على طه حسين، الذى استطاع أن يصور كل شخصيات « شجرة البؤس » تصويراً بارعاً أبْرَزَ الفوارق القليلة والدقيقة التى تميز بينهم ، إذ كلهم طيب ، وكلهم مؤمن بالله مستسلم للقدر وللشيخ الذى يصلهم بالله وينطق بلسان القدر ، وكلهم آفاقهم قريبة ، وكلهم مطامحهم محدودة ، ومن شأن هذا كله أن يزيد فى عبء المؤلف الذى يريد أن يرسم ملامحهم المتشابهة ويبرز شخصياتهم المتباينة . ولكنه مع ذلك يأخذ عليه أنه لم يستخدم فى هذه القصة أسلوباً بسيطاً ساذجاً بل أنطقهم بأسلوب عال عليهم . « وطبيعى أننا لا ننتظر من أديب كالدكتور طه حسين أن يثبت الحوار بلغته الطبيعية بين هؤلاء الناس السذّج القرويين ، ولكن من حقنا أن ننتظر منه أن ينقل حوارهم من لغتهم إلى لغة عربية تناسبهم ، وبذلك يكتمل الجو الذى تعيش فيه القصة ويتم الانسجام » [2] .

ومما يتصل بموضوع « الشخصية القصصية » تأكيد سيد قطب أن « الرواية القصصية من طبيعتها أن تسمح لأكثر من شخصية بالبروز » ،

---

١ ـ انظر عرضه لـ « مليم الأكبر » / الرسالة / أول يناير ١٩٤٥ / ص ١٠٠ .

٢ ـ انظر عرضه لـ « شجرة البؤس » / الثقافة / ١٦ يناير ١٩٤٥ / ص ٢٦ ، ٢٨ .

ولذلك فهو يعجب متسائلا : « لمَ جعل (نجيب محفوظ) الفتى المؤمنَ المتدين لا تصطدم نظرياته بواقع الحياة ؟ ». وبعد أن يقدم جواباً افتراضيا ويفنّده ينتقل إلى القول بأنه « ربما لاحظ أن التنسيق الفنى يحكم عليه ألا يبرز على المسرح إلا شخصية واحدة رئيسية . ولكن لا ، فالرواية القصصية من طبيعتها أن تسمح لأكثر من شخصية بالبروز ، والتنسيق الفنى يتحقق بتنويع درجات البروز »[١].

وفيما يخص العلاقة بين الأدب والأخلاق نرى سيد قطب يعيب على القصاصين الذين يدعون إلى الإباحية الجنسية مؤكداً أن منطق الطبيعة يصادم هذه الإباحية . وهو يوضح هذا بقوله : « أحسب أن الطبيعة الخالدة كانت تقصد الإشارة إلى معنى خاص وهى تقدم أنثى الإنسان ، وحدها دون بقية إناث الحيوان ، محتومةً مقفلةً بذلك القفل الطبيعى الخاص . وإذا كان عصر من العصور لا يسمح بفكرة القُفْل المادى ، فإن هذا لا ينفى أن فكرة القفل المعنوى أصيلة فى صميم الطبيعة كلها لا فى صميم النفس الإنسانية وحدها ». ثم يختم هذا الكلام قائلا : « إن الطبيعة لأحكم من كل فلسفة أخلاقية ومن كل سفسطة إباحية ، وإن كل انحراف عن سننها لهو انزلاق إلى مهاوى الفناء »[٢]. ومع ذلك فإنه ، بعد هذا التفنيد لرأى الزوجة المستهترة

---

١ - انظر عرضه لـ « القاهرة الجديدة »/ الرسالة / ٣٠ ديسمبر ١٩٤٦/ ص ١٤٤٣.

٢ - انظر عرضه لـ « الرباط المقدس »/ الرسالة / ١٨ ديسمبر ١٩٤٤ / ص ٢٠١١ - ٢٠١٢ .

(فى « الرباط المقدس ») ، التى تتهم « راهب الفكر » بأنه يدافع عن غيرة الرجل على فراشه حماسةً منه للرجال ، لا يوضح أكان ينبغى على مؤلف القصة ألا يدع الزوجة تعلن مثل هذه الآراء أو تدافع عنها . لقد اكتفى بتفنيد هذه الآراء والدفاع عن العفة الجنسية والإخلاص الزوجى .

وبعد ، فإن أهمية سيد قطب الناقد القصصى تكمن فى أنه من خلال مثل هذه المقالات النقدية قد قدّم نجيب محفوظ إلى جماهير القراء يوم كان يخطو خطواته الأولى فى عالم « القصة » ، فقد تحمس له ورحب به ترحيباً شديداً ، بل لقد ذهب به التحمس يوماً إلى حد أن أعلن أن أعمال نجيب محفوظ هى نقطة البدء الحقيقية فى إبداع رواية قصصية عربية أصيلة ، فلأول مرة يبدو الطعم المحلى والعطر القومى فى عمل فنى له صفة إنسانية فى الوقت الذى لا يهبط مستواه الفنى عن المتوسط من الناحية الفنية المطلقة [(١)]. وقد ظهرت تلك المقالات أحياناً تحت عنوان « على هامش النقد » وأحياناً تحت عنوان « صحيفة النقد » وأحياناً ثالثة تحت عنوان « كتب وشخصيات » . وفى هذه المقالات تناول ، رحمه الله ، النتاج القصصى لجميع كبار القصاصين فى مصر فى ذلك الوقت كطه حسين والمازنى وتيمور والعقاد ومحفوظ وحقى ، محاولاً فى كل مرة أن يبرز الملامح التى تميز كل

---

١ ـ انظر عرضه لـ « القاهرة الجديدة » الآنف الذكر/ ص ١٤٤٠ ـ ١٤٤١ .

واحد منهم ، وذلك فى أسلوب دافئ يشد القارئ ويساعده على تذوق نواحى الجمال فى كل عمل قصصى . إن د. محمد النويهى يتهكم بغير حق على سيد قطب لمحاولته فى كتابه « النقد الأدبى ـ أصوله ومناهجه » أن يضع المناهج والأصول لكل جنس أدبى ، مدعيا أنه لعدم معرفته لغة أجنبية يعجز عن الاضطلاع بهذه المهمة وأنه كان ينبغى عليه أن ينتظر حتى تتم دراسة الأدب العربى كله . لكن د. النويهى ، مع ذلك ، لا ينكر على قطب حساسيته فى تذوق الأعمال الأدبية ، وإن عدها فضله الوحيد[1] . إن أحدا لا يستطيع أن ينكر أن نصيب سيد قطب من هذه الحساسية كان كبيرا ، لكن الذى نخالف فيه د. النويهى هو أن سيد قطب قد استطاع ، برغم عدم معرفته لغة أجنبية فى ذلك الوقت ، أن يحرز نجاحًا ليس بالقليل فى عرض أصول كل جنس أدبى . وعلى كل حال فهذه المبادىء مبادىء عالمية ، ولا تستلزم أن ينتظر النقاد ، قبل أن يفكروا فى مناقشتها ، إلى أن تتم دراسة الأدب العربى كله . وهذا على الأقل يصدق على الفصل الخاص بالقصة والقصة القصيرة فى كتاب « النقد الأدبى » المذكور آنفا ، وهما اللتان تهماننا هنا ، إذ إن النقاد العرب لم يخلّفوا لنا شيئًا يمكن الانتفاع به فى مجال النقد القصصى . كما أننا ينبغى ألا نَغْفُل عن أن هذا الفصل كان فى ذلك الحين إحدى المحاولات القليلة جدا فى هذا الميدان .

---

١ ـ انظر د. محمد النويهى / ثقافة الناقد الأدبى/ لجنة التأليف والترجمة والنشر / القاهرة / ١٩٤٩ / ص ٥٩ ـ ٦٤ .

المرحلة الثالثة (١٩٥٢ ـ ١٩٨٠)

تمهيد

تبدأ هذه المرحلة سنة ١٩٥٢ ، وهى السنة التى قامت فيها الثورة، إلا أن هذا لا يعنى أن الثورة هى العامل الوحيد وراء الانعطافة التى شهدتها مسيرة النقد القصصى فى مصر فى بداية هذه المرحلة ، وإنما يعنى أن الثورة كانت أحد العوامل الحاسمة التى دفعت دفعاً قوياً عملية التخمّر التى كانت ماضية منذ فترة ، فمثلاً كانت الواقعية معروفة لدى القَصّاصين والنقاد منذ وقت طويل جداً ، وإن كان لابد من التنبيه إلى أن فهمهم لهذا المذهب كان يختلف كثيرا أو قليلاً على حسب الظروف التى كانوا يَدْعُون فيها بدعوته . بل لقد وُجِدَ من بين النقاد قبل قيام الثورة من دعا إلى « الالتزام » ، إلا أن هذه الدعوة قد صادفت بعد الثورة آذاناً صاغية وأحرزت تقدماً وكسبت أنصاراً ، ثم جاء الوقت الذى أصبح فيه « الالتزام » شعاراً ينادى به معظم النقاد . ومن السهل شرح ذلك ، فقد اتجه النظام الجديد منذ البداية نحو الاشتراكية ، وقَوِىَ هذا الاتجاهُ بمرور الوقت ، وبخاصة بعد أن توثقت الصداقة مع روسيا والكتلة الشرقية . بل إن كثيراً من الكتاب اليساريين فى ذلك الوقت كان يرى أن مصر تنتمى إلى المعسكر الاشتراكى . وقد كان من شأن هذا الاتجاه تشجيع الحركة اليسارية فى مصر مما استتبع ازدهار الأدب والنقد اليساريَّيْن ، ومن هنا فقد علا صوت الدعوة إلى «الالتزام»

لفترة ليست بالقصيرة ، وإن لم نعْدَمْ من الكتاب والنقاد من وقف ضدها أو على الأقل لم يحبّذ أن تكون مقياساً للأدب الجيد . ونتيجةً لما أحرزته هذه الدعوة من انتشار نجد كاتبة راسخة كالدكتورة بنت الشاطىء تحاول تتبع هذا الاتجاه لدى علماء الدين ، وتردّ بدايته إلى أقدم ما وصلَنا من نصوص الشعر العربي مؤكدةً أن الشاعر القبلي ، بتعبيره عن الجماعة وبقيادته لقومه ، كان يمارس « الالتزام » ، ولكنه في ذات الوقت لم يهمل التعبير عن ذاته الفردية بل وفّق بينها وبين مطالب الجماعة . وهي بهذا تفرّق بين « التزام » قائم على الإجبار وآخرَ قائم على الاقتناع والاختيار ، وتعيب الأول وتربط بينه وبين الماركسية (١) .

كذلك وَجَدَت الدعوةُ إلى « الالتزام » دعامةً لها في الوجودية ، التي كان يعتنقها فريق من الكُتّاب في مصر . إلا أنه بينما كان سارتر وبعض من تابعوه من النقاد العرب « يرى أن من السخف المطالبة بالتزام شعري » فإن د. عز الدى إسماعيل ، على العكس من ذلك ، لا يرى فرْقًا بين الشعر وغيره بالنسبة لهذه المسألة . وهو يذهب إلى التأكيد بأن العلاقة بين الشعر والأحداث التاريخية الهامة لم تنقطع يوماً . وقد دلّل على ذلك بما حدث في عامي ١٩٤٨ و ١٩٦٥ مثلاً حيث تراجعت الفرديةُ في الشعر وبرزت النزعةُ الجماعية (٢) .

---

١ ـ انظر بنت الشاطىء / قيَم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر / دار المعارف / القاهرة / ١٩٧٠ / ص ٣٥ ـ ٣٨ ، ٢٢٩ ـ ٢٣٠ .

٢ ـ انظر د. عز الدين إسماعيل / الشعر العربي المعاصر / دار العودة ودار الثقافة / بيروت / ط ٢ / ١٩٧٢ / ص ٣٨٦ ـ ٣٩٠ ، ٤٠٤ .

إلا أنه تنبغى الإشارة إلى أن بعض الكتاب قد فهموا « الالتزام » على نحو بلغ من الضيق حدًا جعل ناقدًا كالدكتور محمد مندور يسخر من مصطلح « الأدب الهادف » ويحوّره إلى « الأدب الهاتف » (١). ومن ناحية أخرى فإن مثل هذا الهوس بالالتزام قد استتبع ، كما يقول د. محمد زغلول سلام ، أنْ حَسِبَ بعضُ الكتاب اليساريين أن الشكل الفنى لا يقع فى الفن الأصيل موقع المضمون وأن المضمون يُغْنى عن الشكل فأوردوا الكتابة العربية موارد قاتلة . كما يقول إن الأسلوب العامى المهلهل سِمَةٌ من سمات كتابات كثير منهم رغم ما يوهمون به الناس من قوةَ مضامين (٢) .

وثمةَ قضيـة أخرى شغلت النقد الأدبى فى مصر فترة ، وهى قضية « الرمزية » . وفى كتابه « الرمزية فى الأدب العربى » يحاول د. درويش الجندى استخلاص الأسباب التى تدفع بالأدباء إلى اللجوء إلى الرمز فى أعمالهم ، ومنها الشعورُ بالعجز عن التصريح ، أو الخوفُ من أن يجرّ هذا التصريحُ إلى التعرض للأذى من قِبَل الحكام المستبدين أو لسخط الرأى العام ، أو اضطرابُ مزاج الشاعر وتعلقه من ثَمّ بالأوهام والخيالات، أو الرغبة فى لفت الأنظار بالظهور بمظهر الإغراب . وهذا فضلاً عن

---

١ ـ انظر جلال العشرى / ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة / الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر / القاهرة / ١٩٧١ / ص ١٠١ ـ ١٠٢ .

٢ ـ انظر د. محمد زغلول سلام / ص ٣٦٨ ـ ٣٦٩ .

الجرى وراء الأدب الأوربى وتقليده فى مذاهبه ، ومنها الرمزية [١] . لكنه يذكر أن الحملة على الشعر الرمزى فى مصر فى الأربعينات كانت شديدة العنف، واستشهد بموقف كل من العقاد والزيات فى هذا الاتجاه [٢] .

فإذا انتقلنا إلى موقف النقد القصصى فى المرحلة الحالية من هذا الاتجاه وجدناه بعامة يفرّق بين الغموض المؤنس والإيحاء العميق مرحّبًا بهذا ورافضًا ذاك . ومع ذلك فإن نقاد هذ المرحلة يقدّرون الظروف الحرجة والمخاطر التى تواجه القَصّاصين فيريدون أن يتّقوها بلفلفة أفكارهم فى ثياب غامضة من الرمز قد يعسر أو يتعذر فهمها فى بعض الأحيان[٣]. ويشير د. شكرى عياد إلى أن ظاهرة الغموض هذه قد ظهرت بعد سنة ١٩٦٧[٤] . وليس تفسير ذلك بصعب على من يطلبه ، إذ يبدو أن القصاصين ورجال الأدب والفكر عمومًا قد خاب أملهم فى جمال عبد الناصر ، الذى كان فى نظر الجماهير حتى ذلك الوقت زعيمًا لا يُقْهَر ، ولكن كان من المجازفة أن يرفعوا أصواتهم بنقد النظام

---

١ ـ انظر د. درويش الجندى / الرمزية فى الأدب العربى / مكتبة نهضة مصر / القاهرة/ ١٩٥٨ / ص ٣٩٩ ، ٤٦٣ ـ ٤٦٤ .

٢ ـ المرجع السابق / ص ٤٦٨ .

٣ ـ انظر مثلاً د. محمد زغلول سلام / ص ٣٣٧ ، ود. أحمد هيكل / نجيب محفوظ بعد المرحلة الرمزية / الهلال / نوفمبر ١٩٧٢ / ص ٩٥ .

٤ ـ د. شكرى عياد / الأدب فى عالم متغير / الهيئة العامة للتأليف والنشر / ١٩٧١/ ص ١٤٨ .

وزعيمه ، ومن هنا جاءت جَمْجَمتهم التى ارتدت ثوب الرمزية . على أن دراسة الرمز فى القصة لم تقف عند هذه المسألة وحدها بل ناقشت الفوائد التى يكتسبها العمل الأدبى من هذا الاتجاه .

أما بالنسبة للقضايا الأخرى المتعلقة بالقصة فإننا نلاحظ أن معالجة النقد فى هذه المرحلة لها قد أصبحت أدق وأكثر تفصيلاً ، ولم يعد المقال مثلاً هو المجال الوحيد لذلك بل تكاثرت الكتب وتنوعت موضوعاتها : فمنها ما تناول تاريخ القصة العربية ، ومنها ما تناول أحد اتجاهاتها ، ومنها ما تناول أعمال قصّاص بعينه وتطوُّر فنه واهتمامه ، مما يُسَهل على مؤرخ النقد القصصى مهمته .

القصة المصرية والتراث القصصى العربى

هذه القضية لا تزال قضية خلافية . ومن بين النقاد الحاليّين الذين يَعُدّون القصة المصرية (والعربية عموما) نبتًا جديدًا تمامًا انتقل من الآداب الغربية يبرز اسما يحيى حقى ود. حسين مؤنس . ففى كتابه المعنّوَن « فجر القصة المصرية » يقول حقى ما معناه أن القصة الأوربية حين وفدت على المجتمع العربى بدت بذرة غريبة . ويضيف أنه « على ضوء المقارنة بين البذرة القادمة وبين ما هو موجود باليد أحس الأدباء أن الفرق بين الاثنين كبير ، فالموجود في اليد لا يخرج عن بعض السِّيَر وقصص ألف ليلة وليلة ومقامات لم تُدْرَس إلا باعتبارها وثائق لغوية غرقت فى تحف النحو والبديع ، عناصر ضئيلة من قوام القصة بوصفها لشخصية خيالية أو ضبطها فى موقف معين لا يخلو من الفكاهة أحيانًا كما فى مقامات الحريرى ، هى فُتَات فنّىّ تنقصه الوحدة وتبيان رأى أو مذهب . كل هذه كتب ترسم العصور الماضية ولا تمت إلى المجتمع القائم بصلة ، وبخاصة بعد أن انتقلت إليه من أوربا بعض معالم المدنية الحديثة فقلبت أوضاعه وعاداته وأَوْهَتْ صلته بالماضى » . ثم يمضى قائلاً : « لفتت نظرهم فى القصة القادمة أوّلاً قدرتُها على النفع عن طريق التسلية واحتفاؤها الشديد بالحب ، وكان موضوعًا يتحرز الناس من الخوض فيه إلا تخفيًا وراء غزل مصطنع فى مطالع القصائد » . ليس هذا فقط ، بل إنه فوق ذلك يكرر هذا الزعم السخيف حول ميل العقلية العربية نحو التجريد وتفضيلها التحدثَ عن فكرة الرجل لا عن الرجل

نفسه وأنها « ربيبة الصحارى والنظرة التى تضم آفاقها ، فهى وثيقة الصلة بالصحراء ومظاهرها العجيبة التى تهوّن قيمة مشاكل الفرد بين أحضانها » [1] .

فأما بالنسبة لرد الفعل فى المجتمع العربى تجاه القصة الغربية عندما وفدت عليه والفرق الكبير بين هذه البذرة القادمة وبين ما هو موجود باليد فقد رأينا فى الفصل الأول أن القصة الغربية لم تبدُ لنقاد المرحلة الأولى شيئاً جديداً إلى هذه الدرجة ، إذ كانوا واعين باشتمال الأدب العربى على نتاج قصصى ذى قيمة .

وأما بالنسبة لقدرة القصة الغربية على النفع عن طريق التسلية فإن يحيى حقى ينسى فيما يبدو أن هناك عدداً كبيراً من الأعمال القصصية العربية القديمة التى تنهض بهاتين المهمتين معاً .

كذلك فإن الحب بوصفه موضوعاً قصصيا لم يكن مجهولاً لدى العرب . ثم إن تقويم يحيى حقى لفن المقامة على وجه الخصوص وللأجناس القصصية العربية الأخرى بوجه عام هو تقويم مجحف ، إذ ليست المقامات (كما يدّعى) مجرد « وثائق لغوية غرقت فى تحف النحو والبديع » . وهذا بروكلمان فى مادة « Makama » فى The Encyclopaedia of Islam يبين كيف أن المقامة ، فى خلال تاريخها

---

١ - يحيى حقى / فجر القصة المصرية / ص ٢١ - ٢٢ .

الطويل ، قد اتخذت أشكالاً كثيرة ، وعالجت موضوعات متعددة ، وعرضت أفكاراً متنوعة ، وخدمت أغراضاً متباينة . كما أن د. شكرى عياد يضع المقامة هو أيضا فى مكانة عالية ويرى فيها عملاً قصصيا قصيراً ، بل ويتتبّع تأثيرها هى ورسالة الغفران على القصة المصرية فى بداياتها (١) . أما الدكتور على الراعى فيرفع (كما يقول) شعاراً يدور به فى كل مكان هو « المقامة فن ودراما ! » . وهو يحلل المقامة المضيرية (إحدى مقامات الهمذانى) مؤكدا أنها قصة قصيرة بمعنى الكلمة(٢). ومثّل حقى فى التقليل من شأن التراث القصصى العربى القديم الدكتور حسين مؤنس ، الذى يؤكد أن « الرواية نبت جديد زرعناه فى الأدب العربى » وأنه « لا علاقة بين الرواية بمعناها الحديث والصور الأدبية القديمة ذات الطابع القصصى فى الأدب العربى ... هذه شىء وتلك شىء آخر يختلف عنه كل الاختلاف . هل تستطيع أن تقول إن الطب الذى يُدرّس اليوم فى كليات الطب هو تطوُّر لتذكرة داود؟ »(٣). وواضح

---

١ ـ انظر د. شكرى عياد / القصة القصيرة فى مصر / معهد الدراسات العربية / القاهرة/ ١٩٧٦ ـ ١٩٦٨ / ص ٧٢ ، ٧٥ ، ٩٢ . ويمكن الاستئناس أيضاً بما قاله أحمد إسمايلوفتش المستشرق اليوغسلافى المسلم عن فن المقامة واعتباره إياها من بواكير القصة القصيرة فى الأدب العربى (انظر نصر الدين عبد اللطيف / حوار مع أزهرى من يوغسلافيا / الهلال / يونيه ١٩٧٥ / ص ٨٢) .

٢ ـ انظر د. على الراعى / قصة حديثة فى عمل قديم / الهلال / أغسطس ١٩٧٠/ ص ٣٦ ـ ٤٠ .

٣ ـ د. حسين مؤنس / لو تركنا الأمور على ما هى عليه / الهلال / أكتوبر ١٩٧٨/ ص ٩ .

أن المقارنة الأخيرة هى مقارنة فى غير محلها وتحتوى على شىء غير قليل من التضليل ، فإن تذكرة داود لا تمثل الطب العربى القديم بل كان لهذا الطب فطاحله الذين استفاد منهم الطب الحديث ورجاله استفادة كبيرة ولا ريب . كذلك فإننا إذا أردنا حقًا التأكد من تطور القصة المصرية (والعربية بوجه عامّ) عن القَصَص العربى القديم لم يصلح فى هذه الحالة أن نقارن بين هذا القَصَص وآخر ما تطورت إليه القصة الغربية بل علينا أن نتتبع تاريخ هذه القصة تتبعًا متأنيًا ونقارن بينها فى بداياتها وبين ذلك القَصَص قبل أن يدخل عليها من التطور والتعقيد ما باعد بينها وبينه .

وفى مقابل د. حسين مؤنس ويحيى حقى نجد محمود تيمور، الذى يعقد دراسة مفصلة نسبيًا لهذا الموضوع فى كتابه « محاضرات فى القصص فى الأدب العربى » يتتبع فيها مسار الفن القصصى فى الأدب العربى إلى أقدم عصوره مؤكدًا أن العرب يتمتعون بحب فطرى للقصص وأن ما ضاع من القصص العربى أكبر كثيرا مما وصل إلينا ، ومصنِّفا ما وصلنا من هذا القَصَص إلى قصَص تدور حول الأمثال بدأ تدوينها فى العصر الأموى ، وأخرى تدور حول أيام العرب وحروبهم ، ونوع ثالث يدور حول شخصيات العرافين والكهان فى الجاهلية ، وقَصَص قرآنى يدور حول الأمم البائدة ، وقَصَص مترجم ، وغير ذلك . ثم يمضى مقسِّمًا هذا القَصَص إلى قصَصٍ وعظية وتوجيهية ، وأخرى فلسفية ، وقصص جنسية ، وإلى قَصَصٍ نثرىّ من جهة وشعرىّ من جهة

ثانية ... إلخ مؤكداً أن لهذه الأعمال جميعاً خصائصها المميزة [١].
وعندما يصل إلى العصر الحديث يتوقف برهة عند التغير الشديد الذى تعرض له هذا القَصَص والطرق الجديدة التى شقها ، ولكنه فى ذات الوقت يشير إلى أن القصة العربية تنبع من القصة الغربية والقصص العربى القديم كليهما ، ويؤكد أن العرب لو لم يعرفوا القصة الغربية لخلقوا قصة عربية خاصة بهم اعتماداً على تراثهم القصصى [٢] .

وفى دراسة بعنوان « مكان السيرة الشعبية » يقرر فاروق خورشيد أن « السيرة الشعبية أقرب إلى الرواية منها إلى الملحمة أو الأسطورة ، فإنها ، على عكس الأسطورة ، ليس لها ارتباط بالطقوس ولا بالسحر بمعناهما الأسطورى . ولا شك أن طول سيرة عنترة (التى تقع فى ثمانية مجلدات كبيرة) ينفى عنها صفة الأسطورة ، كما أن تطور الأحداث فيها حسب منطق خاص يعرفه المؤلف ، وظهورَ هذا المؤلف فى أكثر من مكان ...، إلى جوار الاعتماد على الأحداث التاريخية الثابتة والشخصيات المعروفة ، كل ذلك يخرج سيرة عنترة عن حيز الأسطورة» .
ونفس الشىء ينطبق على سيرة الظاهر بيبرس فى رأيه . كذلك تختلف السيرة عن الملحمة فى أن أبطال هذه يقفون فى بعض الأحيان أمام إرادة

---

١ - انظر محمود تيمور / محاضرات فى القصص فى أدب العرب / معهد الدراسات العربية / القاهرة / ١٩٥٨ / ص ٢٨ ، ٣٠ ، ٣٢ ، ٤١ ، ٤٤ - ٤٧ ، ٥٠ ، ٥٢ - ٥٤ ، ٥٨ - ٦٠ .

٢ - المرجع السابق / ص ٢٥ - ٢٦ ، ٦٠ ، ٦٢ .

الآلهة ، ويتغلبون على قوتها الخارقة أحياناً ، ويدخلون معها فى معارك أحياناً أخرى ... وهناك ظاهرة أخرى لها أهميتها ، وهى أن سيرةً كسيرة عنترة بن شداد لا تحمل مضمون الآلهة الجاهلية ، وإنما مضمونُ الآلهة هنا مضمونٌ إسلامى يجعل من الآلهة شيئاً واحداً هو الله ، الذى لا يستطيع المؤلف ان يجسّده فى السيرة ، وإنما هو يرينا فقط مظاهر إرادته ... والملحمة ، فضلاً عن ذلك ، عمل شعرى يعتمد على الإنشاد »[1]. كذلك تختلف السيرة الشعبية عن السيرة بالمعنى الحديث (أى الترجمة لحياة شخص ما) فى أنها « تتجاوز الحقائق التاريخية إلى خلق المواقف والأحداث وتخيُّل مجالات الحركة لصاحب السيرة ودفعه فيها ليؤثر التأثير المطلوب الذى قد لا تنتجه الأحداث التاريخية الثابتة ... (و) قد يُدْخِل كاتب السيرة من الشخصيات ما لم يعرفه التاريخ ويجعل لها من الأدوار ذات الأهمية ما يؤثر فى سير الأحداث . وهو فى بعض الأحيان يجعل من الشخصيات (البشرية) مظهراً لقوة ما فوق البشرية ... وقد يتجاوز المؤلف ذلك إلى رسم شخصيات لا تمت إلى البشرية بصلة كأصحاب الخوارق فى سيرة الظاهر بيبرس ، وملوك الجان ...، ثم الكهان وأصحاب السحر والغيلان» [2].
وهو لذلك يراها أقرب ما تكون إلى الرواية التاريخية ، إذ إن السيرة تسير

---

١ ـ انظر فاروق خورشيد / مكان السيرة الشعبية / الكاتب / نوفمبر ١٩٦١ / ص ٦١ ـ ٦٤ .

٢ ـ المرجع السابق / ص ٥٥ ـ ٥٧ .

مع الرواية التاريخية فى تسلسل الأحداث، ونماء الشخصيات ، واستقلال كل شخصية عن الأخرى ، وارتباط الشخصيات والأحداث جميعاً بمضمون واحد يحقق هدفاً بذاته عند الكاتب . كما تتفق معها فى محاولات تحليل الأحداث وتعليلها، وإظهار قوى الشر والخير فى تصارعها فى قطاعات متعاقبة نامية تصل إلى القمة قبل أن يضع المؤلف حلها بين يدى القارئ ». ولكن لما كانت بين السيرة وبين القصة التاريخية بعض الفوارق باعتمادها على الخيال المغرق وخروجها على حقائق التاريخ ، «ولما كانت السيرة أسبق فى الظهور من الرواية ، لهذا فإننا نعتبر السيرة أصلاً للرواية فى شتى صورها وبشتى أنواعها . ونستطيع ما دامت السيرة هى الأسبق أن ... نسميها الرواية الأم أو الرواية السِّيرة » (١) .

أما فى رأى يوسف الشارونى فيمكن اعتبار السيرة لوناً بدائيا من فن القصة انصرف عنه الكتاب العرب المحدثون تدريجياً بتأثير ما جدّ من ظروف اجتماعية واقتصادية وتربوية . وهو يفصل القول فى خصائص فن « السيرة » مما يمكن تلخيصه على النحو التالى : (١) ترتيب الأحداث فيها هو فى الغالب الترتيب الزمنى . (٢) بعض هذه الأحداث تاريخى وبعضها مغرق فى الخيال (٣) الأسلوب فيها خليط من النثر والشعر. (٤) المؤلف يتدخل تدخلاً مباشراً . (٥) الصدفة تقوم فيها بدور كبير. (٦) الشخصيات والأبطال غير مصوَّرين من الداخل عادة ، إذ العقدة مشحونة شحناً بالأحداث مما لا يترك فرصة لمثل هذا

---

١ ـ السابق / ص ٥٨ ، ٦٦ .

التصوير [١] . وجدير بالذكر أن معظم هذه الخصائص ينطبق على فن « الرومانس : romance » فى الآداب الأوربية[٢]. وربما كان هذا هو السبب فى أن برنارد هلر Bernard Heller يسمى سيرة عنترة: " romance" [٣] .

ولكن هل يكفى هذا التشابه بين السيرة والرومانس لتسويغ اعتبار الأولى هى الأصل الذى تطورت عنه القصة المصرية (والعربية) كما تفرعت عن الثانية القصة الأوربية ؟ إن ردّ فاروق خورشيد هو (كما رأينا) بالإيجاب ، بينما يعد د. شكرى عياد المقامة فى المقام الأول

---

١ ـ يوسف الشارونى / القصة والمجتمع / سلسلة « كتابك » (العدد ٧٤)/ دار المعارف / القاهرة / ص ١٦ ـ ٢٠ .

٢ ـ انظر الفروق بين الرومانس (romance) والقصة (novel)فى D. Lawrenson & A. Swinge Wood, The Sociology of Literature, Paladin, London, 1972, pp. 175, 176 . وانظر أيضاً مادتى Novel, Romance فى Shipley, Dictionary of world Literature . وهناك تعريف لهذين الفنين موجز وواضح فى نفس الوقت فى The Concise Oxford Dictionary of English Literature (مادة Novel)، وكذلك فى Webster's Dictionary of Synonyms (مادة Novel). وأيضاً يمكن الرجوع إلى R. Welleck & A. Warren / ص ٢١٦ ، حيث يعتمد الفرق بينهما عند هذين الكاتبين على بُعْد أحداث الرومانس عن المعقول وفخامة لغتها ، على عكس أحداث القصة ولغتها .

٣ ـ انظر مادة Seerat Antar فى The Encylopaedia of Islam

و« رسالة الغفران » في المقام الثانى هما الأصل الذى تفرعت عنه المحاولات الأولى فى ميدان القصة المصرية . ولعل فى هذا ما يلقى الضوء على ما كان المترجمون الأوائل فى مصر مثل الطهطاوى وعثمان جلال يفعلون حين ينقلون القصص الأووبية إلى العربية من احتذاء أسلوب المقامة والسيرة وروحهما غير ملتزمين تماماً بالأصل بل مغيرين فيه ومضمنين إياه الأمثال والحكم والمواعظ . كما أن الطهطاوى قد استخدم السجع ، واستعمل عثمان جلال العامية والزجل (١) .

بل إن بعض النقاد مازالوا فى هذه المرحلة قادرين على أن يلتقطوا من القصص التى ظهرت مؤخراً بعض الخيوط المأخوذة من التراث القصصى العربى كما فى حالة « فساد الأمكنة » لصبرى موسى ، التى يقول على شلش عن طريقة السرد فيها إن « المنهج هو السيرة الشعبية المألوفة إلا فى بعض مظاهرها الشكلية المحدودة » والتى يسميها «الرواية ـ السيرة » (٢) ، وكما فى حالة إحدى قصص يحيى حقى القصيرة (البوسطجى) ، الذى يذكر د. حمدى السكوت أن مؤلفها « يستخدم هنا تكنيك حكاية « القصة من داخل القصة » ، وهو تكنيك شرقى أصيل أخذه الغربيون عن «ألف ليلة وليلة» ثم طوروه ليعود إلينا ويُستَخْدَم

١ ـ انظر د. محمود حامد شوكت / الفن القصصى فى الأدب العربى الحديث / دار الفكر العربى / القاهرة / ١٩٦٣ / ص ٤٨ ـ ٥٠ .

٢ ـ على شلش / عرض « فساد الأمكنة » لصبرى موسى / الكاتب / فبراير ١٩٧٥/ ص ١١٣ ـ ١١٤ .

بصورة ناضجة لأول مرة ، على ما أذكر ، فى قصة « حديث القرية » لطاهر لاشين » [1] .

كل هذا يبين بوضـوح أن الخـلاف مـا زال قـائماً حـول التـراث القصصى العربى وطبيعة علاقته بالقصة المصرية (والعربية عموما) .

١ ـ د. حمدى السكوت / يحيى حقى بين كوم النحل ومصر الجديدة / الثقافة / يناير ١٩٧٥ / ص ٧ .

موضــــوع القصـــــة

الملاحظ أن نقاد القصة فى هذه المرحلة يستجيبون بحماسة لكل قصة تتناول موضوعاً جديداً أو تنظر إلى أى موضوع قديم من زاوية جديدة. فمثلاً عندما أصدر يحيى الطاهر عبد الله قصته « الطوق والأسورة » رحب بها محمد السيد عيد ترحيباً شديداً ملاحظاً أن الرواية المصرية قد « ارتبطت منذ بدايتها بقضية الريف المصرى ، وإن اختلفت سماتها من كاتب إلى آخر : فهى عند هيكل مثلاً رومانسية ، وعند يوسف إدريس واقعية . ولكن الملاحظ أن هؤلاء الكتاب جميعاً تحدثوا عن ريف الوجه البحرى ولم يتعرض أحد منهم لريف الوجه القبلى رغم اتساع رقعته وغناه بالإمكانات الروائية الخلاقة من أساطير خصبة ، وتاريخ ثرى ، وواقع مرير ... إلى آخر هذه المسائل التى تساعد على الخلق الأدبى الجيد. ويحيى الطاهر عبد الله هو أحد الكتاب القلائل الذين يحاولون التعبير عن عالم الريف الجنوبى بكل ما فيه من خصوبة ومرارة » (١).

ويبدو أن الكاتب لا يلتفت إلى أن السبب فى قلة القصص التى تدور حول ريف الصعيد ربما يرجع إلى أن القصاصين الذين أشار إليهم (وهم هيكل والشرقاوى والحكيم ويوسف إدريس ويوسف القعيد) هم كلهم من الوجه البحرى ، ومن ثم فليست لديهم خبرة بالوجه القبلى. أما من عاش من القصاصين فى الوجه القبلى فترة كافية مكنته من

---

١ ـ محمد السيد عيد / عرض « الطوق والأسورة » / الكاتب / مارس ١٩٧٦ / ص ١١٢ .

مخالطة فلاحى الصعيد والتدسس إلى خفايا حياتهم أو كان من أبناء الصعيد فعلاً فقد أنتج قصصاً تدور حول ريف الوجه القبلى وفلاحيه ، كما هو الحال فى « شجرة البؤس » و « دعاء الكروان » لطه حسين مثلاً ، و«دماء وطين » ليحيى حقى .

وبالمثل يمدح د. سيد حامد النساج قصة أبو المعاطى أبو النجا «ضد مجهول» لتناولها من زاوية جديدة موضوعا قد تكرر طروقه ، فإنها وإن دارت حول الريف قد تناولت « هذه الشريحة الزمنية التى مر بها مجتمعنا فى أعقاب الثورة » ، كما أنها انتخبت « شخصياتها الرئيسية من شباب الريف الطلابى والفلاحى كعناصر أساسية محركة وكقوة جديدة لم تتعفن بالامتيازات الماضية » . وهى أيضاً تدور « حول حدث بسيط جداً لم تلتفت إليه الروايات السابقة التى صورت ريفنا » . ثم إنها « لا تنبسط فى الزمان والمكان ، فالحدث يجرى فى قرية الزهايرة ، ولا يستغرق إلا ... الإجازة الصيفية » . وهو يوضح ذلك بقوله إن « القرية المصرية لا تشغلها فقط تلك الهموم التى سجلها الشرقاوى فى «الأرض» و « الفلاح » ... ولا هى كذلك الهموم الرومانسية جدا التى شَقِيَتْ بها « زينب » وحملها هيكل ... وإنما هنالك شىء آخر بسيط . وإذا كانت القرية قد عانت من كل هذا ... فإن لها كذلك مشاكلها الصغيرة جدا جدا ، ولأبنائها طموحهم المحدود بحدود الإجازة الصيفية من أجل « نادٍ رياضى ثقافى اجتماعى » يجمع أبناء القرية مساء ، ويضمهم نهاراً ليكوّنوا فريقاً يلعب كرة القدم » . ويشير د. النساج إلى أن الذى ساعد أبا النجا على ذلك هو أنه اختار قرية لم يطبق فيها قانون

الإصلاح الزراعى ، ومن ثم فإنه « لم يجعل قضية الصراع بين المالكين للأرض وبين فلاحيها شغله الشاغل ، وإنما بحث عن القوى الجديدة فيها من أبناء الطبقة المتوسطة الصغيرة الذين كانت منهم قيادة ثورة ١٩٥٢ : أفكارهم ، مشاكلهم ، تطلعاتهم ، رأيهم فيما يجرى حولهم ، ثم علاقتهم بالقاعدة العريضة من جماهير الفلاحين الفاعلين فى الأرض » (١).

إن مما لا شك فيه أنه كلما كانت الموضوعات التى يتناولها القَصّاص والوقائع التي يصورها جديدة كانت معرفتنا بالمجتمع الذى نعيش فيه وبالحياة عموماً أعمق وأغنى ، إلا أن د. النساج ، فيما يبدو، مشغول شغلاناً مفرطاً بمسألة « الصراع الطبقى » بحيث يتصور أنه إن وقع صراع طبقى فى قرية ما مثلاً فسوف يفرض هذا الصراعُ نَفْسَه آليا على القصاص الذى سيكتب عن هذه القرية كما لو أن القرية لا تستطيع أن تمده بموضوعات فى مثل أهمية الصراع أو أهمّ منه . لكن هذا التصور يمكن مع ذلك فهمه فى ضوء الاتجاه الاشتراكى الذى سارت فيه الدولة بعد ١٩٥٢ ، وأوغلت فيه فى سنة ١٩٦٢ ولفترة بعدها . لقد شجعت هذه السياسة الحركة اليسارية فى مصر فنشط

---

١ ـ د. سيد حامد النساج / عرض « ضد مجهول » لأبو المعاطى أبو النجا / الكاتب / سبتمبر ١٩٧٥ / ص ١١٤ ـ ١١٥ . وفى بحث آخر له يربط د. النساج بين هذا الاتجاه عند القصاصين الشبان وبين الفرصة التى منحتها لهم ثورة ١٩٥٢، التى يقول عنها إنها « قامت لتحقق الكثير مما كان الواقع السياسى والاجتماعى والاقتصادى يعانى منه » . انظر : بانوراما الرواية العربية الحديثة » / دار المعارف / ١٩٨٠/ ص ٥٧ ـ ٥٨ .

الكُتّاب والنقاد اليساريون ، وزاد الاهتمام بموضوع القصة بل بموضوعات بعينها على حساب الناحية الفنية . كذلك برزت الدعوة إلى « الالتزام » أو تصوير حياة الفلاحين والعمال ، والمعاناة التى قاسوْها وبخاصة قبل ١٩٥٢ فى صراعهم من أجل لقمة العيش ، وإن لم تسيطر هذه الدعوة تماماً على حقل النقد كما سنرى فى المعركة التى دارت بين يوسف السباعى من جهة ود. عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم من جهة أخرى .

ويلاحظ حلمى القاعود أن قصة « حب فى كوبنهاجن » لمحمد جلال رغم تناولها لموضوع عالجته قصص أخرى ، وهو قضية التقاء المثقف العربى بالحضارة الغربية ، فإنها قد نظرت إليه من زاوية جديدة وألقت عليه ضوءاً جديداً ، إذ إنها تدور حول سفر الطلاب المصريين فى إجازة الصيف إلى أوربا . لكنه يلاحظ أيضاً أن القصاص قد ركز على الجوانب السيئة فى هذه الحضارة التى لا يمكن فى رأيه أن تكون كلها هوساً بالجنس واستغلالاً وسعاراً على المال . كما أنه يؤكد أن الجنس ليس هو الدافع الوحيد لسفر الشباب المصريين إلى الخارج ، ففى اعتقاده « أن هذا ظلم عظيم لكثير من شبابنا الواعى والطموح والذى يغترف ويعمل ويحصل الثقافة والمعرفة بجهد وصبر ومثابرة » [1] .

---

١ ـ حلمى محمود القاعود / عرض « حب فى كوبنهاجن » / الكاتب / مايو ١٩٧٧/ ص ١٢٦ ـ ١٢٩ .

إن الاهتمام بموضوع القصة ليس شيئًا جديدًا بالطبع ، إنما الجديد في هذه المرحلة هو أن الاهتمام المفرط لبعض النقاد بهذا الجانب على حساب بقية الجوانب لا يقوم على ضآلة معرفتهم أو قلة وعيهم بالصنعة القصصية كما هو الحال مع كثير من نقاد المرحلة الأولى بل على إعلاء شأن المضمون بناءً على عقيدة سياسية أو فلسفية هى اليسارية والوجودية. ويشرح د. عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم فى كتابهما « فى الثقافة المصرية » الواقعيةَ كما يفهمانها قائلَين إنها توجب على صاحبها « أن يكون ذا نظرة متكاملة إلى العالم الذى يحيا فيه ، نظرة تعبر عن فهم مترابط لهذا الكون وأطواره . وبشكل خاص ينبغى أن يتضح هذا جليًا فى فهمه لمجتمعه الخاص وتجاوبه معه . فالأديب فى مصر مثلا لا يكفى أن يقتصر فهمه على القرية مثلاً إذا كان قد نشأ فى القرية ، أو على الحياة فى القاهرة إذ كان أديبًا قاهريا ، وإنما الواجب أن يكون ذا فهم متكامل للمجتمع المصرى كوحدة ، وعلى بيّنة من القوى المختلفة التى تتصارع فى أحشائه » . ليس هذا فقط بل عليه أيضًا فى نظرهما أن يدرك أن الواقع الذى يراه ليس جامدًا ولا ساكنًا ، وإنما هو متغير متطور [1]. وهما من ثم يدينان إحسان عبد القدوس لاختياره « كل أبطال قصصه أفرادًا فى طريق الهاوية إلى الانحلال الخلقى والتعفن النفسى وتدهور الضمير » ، وإن سلّما بأن « أبطالاً من هذا الطراز

---

١ ـ د. عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم / فى الثقافة المصرية / دار الفكر الحديث/ بيروت / ١٩٥٥ / ص ٢٩ ، ٣٢ .

موجودون أحياء فى مصر » . إلا أنهما يعقّبان على ذلك بالسؤال الآتى : « هل صحيح أن مصر كلها على هذا الطراز؟ » ، ثم يجيبان : « إن هناك مصراً أخرى ، مصر التى حاربت فى القنال ومازالت تصارع دفاعاً عن استقلالها وشرفها وحريتها » ، ويؤكدان أن « مثل هذه الملايين من أبناء الشعب تستطيع أن تزّود الفنان بمادة حية لفنه لو شاء هو أن يختار » . ورغم أنهما يعترفان بأن « إحسان يتناول فى قصصه الواقع » فهما ينفيان عنه أن يكون « من أنصار المدرسة الواقعية » ، وذلك « لأن الواقع الذى يتناوله محدود ... وحتى هذا الواقع المحدود لا يتناوله إحسان فى إطار عام من فهم صحيح للواقع الكلى للمجتمع المصرى ولا بالأسلوب الذى يقتضيه هذا الفهم»[١]. باختصار الكاتبان غير مقتنعيّن بأن إحسان إنما يفعل ذلك لأن هذه هى الموضوعات والشخصيات التى تسعفه تجربته وخبرته واهتماماته بالمادة اللازمة للكتابة عنها ، فهما فيما يبدو لا يتصوران أن القصاص لا يستطيع الكتابة عن موضوعات أو شخصيات لا يعرف عنها ما فيه الكفاية . يقول روبرت لدلْ فى هذه المسألة : « إن المسلك الذكى (الذى ينبغى أن يسلكه القصّاص) هو أن يعرف مداه وأن يلتزم به لا يتعداه ... وإلا ارتكب خطأً كبيراً ... وعليه أن يقاوم كل إغراء أو إيعاز بأن يتجاوز هذا المدى » [٢]. ومثله ديفيد

---

١ ـ المرجع السابق / ص ٣١ ـ ٣٢ .

2 - Robert Liddle , A Treatise on the Novel , Jonathan Cape, London, 1953, pp. 39, 47 - 48 .

سيسل ، الذى يقول : « إن افتقار توماس هاردى للحسّ النقدى جعله يخرج على المبدإ الأول فى ميدان الخلق الأدبى imaginative compo-sitions ، إذ إنه يكتب عما يقع خارج مداه . ذلك أنه إذا كانت منطقة بعينها هى وحدها التى تلهم الكاتب بالخيال الخالق فإن أول واجباته هو أن يبقى داخلها . لقد فعل ذلك دائماً ... الفنانون العظام ، ولهذا بقى إنتاجهم حيًا » [(١)]. ويبدو أن العالم وأنيساً لا يهتمان بالمستوى الفنى للعمل القصصى مادام يتناول موضوعهم المفضل وينظر إليه بالعين التى ينظران بها إليه . ولقد هاجم يوسف السباعى آراء هذين الكاتبين على أساس أن الحياة أوسع من أن تنحصر فى الكفاح السياسى، معلناً أنه لا يفهم الدعوة إلى أن يكون « الأدب فى سبيل الحياة » « لأنه ليس هناك أدباً (كذا) يمكن أن يكون فى غير سبيل الحياة ، أىّ حياة » . ويمضى موضحاً ذلك بقوله إن « مقاييس الحياة تختلف عند البشرية : فالحياة فى نظر البعض لقمة ، وفى نظر البعض الآخر نسمة ، وعندما تتوافر اللقمة الطيبة والنسمة الحرة يحس الناس أن الحياة هى الحب » ، وهو يأخذ عليهما إهمالهما المقاييس الفنية فى

---

1 - Lord David Cecil, Hardy the Novelist, Constable Co. Ltd., London, 1954, pp. 121 - 122 . وانظر أيضاً محمد جبريل/ المغزى الأخلاقى فى أدب السحار / الهلال / مايو ١٩٧٧ / ص ١١٥ ، حيث يشرح ما يعدّه عجزاً من السحار عن تصور حياة العمال لأنها خارجة عن نطاق بيئته واهتماماته .

الحكم على الأعمال الأدبية [١] . والواقع أن هذه المبالغة فى الاهتمام بموضوع العمل الأدبى يمكن فهمها فى ضوء ميول الكاتبيْن العقَديّة . ومع ذلك فإن هناك من يؤكد أن هذا الموقف لم يتخذه ماركس نفسه ، إذ هو « يقرر أن العلاقة بين النتاج المادى والتقدم الفنى ليست آلية ... وعلى الرغم من هذا التوكيد من جانب ماركس يغالى أكثر من يتبعون منهجه فى النقد من الماركسيين وغيرهم فى توكيد التلازم بين الفن والبيئة الدنيا فى المجتمع » [٢]. ويلح السباعى على أن كل كاتب إنما يسجل تجاربه الذاتية وأن « الذى يسأل عنه ليس هو إهماله تسجيل تجربة لم تدفعه الظروف إلى معاناتها بل إهماله تجربة عاناها » ، وإلا تحول الأدب إلى افتعال وتصنع كاذب [٣]. والسباعى فى هذا على حق ، إذ إن مسألة « مدى » الكاتب هى مسألة مهمة جداً . إن واجب القصاص أن يعمل دائماً على توسيع وتعميق معرفته بالحياة وخبرته الاجتماعية وأن يحاول جعل نظرته إلى الناس والأشياء والأحداث أكثر رحابة وإنسانية،

---

١ - يوسف السباعى / لطمات ولثمات / المكتب التجارى للطباعة والتوزيع والنشر / بيروت / ١٩٥٩ / ص ١٥ - ١٦ ، ٢١ - ٢٢ ، ٧٥ .

٢ - د. محمد غنيمى هلال / ص ٣٣٤ . ويستشهد جلال العشرى (ص ١٠١ - ١٠٢) ، فى نقده للدعوة المتطرفة إلى الالتزام ، بعبارة د. محمد مندور التهكمية : «الأدب الهاتف» . قارن هذا بسخرية جورج أورويل من النقد اليسارى ، الذى يعده نقدا ضيق الأفق ، وذلك فى G. Orwell's Colleted Essays, Secker & Warburg, London, 1961, p. 148 ff, 398 ff .

٣ - يوسف السباعى / ص ٢١ ، ٢٦ .

ولكنه رغم ذلك كله هو الذى سيقرر فى النهاية هل يمكنه تناول هذا الموضوع أوْ لا ، كما أنه هو الذى سينظر إليه من زاويته الخاصة حتى إن الروح السائد فى القصة سوف يتأثر بآرائه ومزاجه ، وهو ما لا يستطيع أن يتجنبه ، اللهم إلا إذا لم يُبَالِ بالصدق والإخلاص فى عمله . ولذا فإن الإنســان لَيَعْجَب من حـملة العــالم وأنيس على « إبراهيم الكاتب » للمازنى وتفضيلهما لـ « أيام » طه حسين عليها رغم إقرارهما بأن تلك أفـضل من هذه فنياً . والسـبب ؟ السـبب أن « الأيام » « تحـمل فى النهاية كلمة الأمل » ، أما قصة المازنى « فهى تحمل كلمة اليأس ، ومن هذه الناحية كان طه حسين أكثر تعبيراً عن روح عصره »[1]، كأن الفترة التى كتب فيها المازنى قصته هذه كانت تبشر بالأمل ، فهل هذا صحيح ؟ إن د. محمـد حسن عبد الله يؤكد أنه ، وإن لم يكن من الإنصاف إغفال روح التفاؤل فى بعض أعمال الحكيم وطه حسين ، فإن التفاؤل « لم يكن النغمة الغالبة على المرحلة ، كما لم يكن النغمةَ الغالبة عند هذين الكاتبين . وهذا يؤكد أن دواعى الإحباط كانت أقوى من تفاؤل المتفائلين » [2]. وحتى لو سلَّمْنا جَدَلاً بما يقوله الكاتبان فليس من السهل إغفال العوامل الفردية والظروف الشخصية ، كما أنه ليس من المفـهـوم أن يفـضّل هذان الكاتبـان « الأيام » على « إبراهيم الكاتب » لا لشيء إلا لأن الأولـى تبعـث على التفاؤل ، والثانيـة على

١ ـ محمود أمين العالم و عبد العظيم أنيس / ص ١٤٩ ـ ١٥٠ .

٢ ـ د. محمد حسن عبد الله / ص ٥٥٧ ـ ٥٥٩ .

التشاؤم . إن « الأيام » تعكس الأمل لأنها تصور حياة كاتبها التى تُوِّجَتْ فى النهاية ، من وجهة نظره على الأقل ، بالنجاح وتحقيق الهدف ، بينما تصوّر « إبراهيم الكاتب » مزاجَ صاحبها ورأيه فى الحياة فى فترة بعينها من عمره . ونحن لا نستطيع أن ننكر على أى قصّاصٍ الحقَّ فى التعبير عن مشاعره نحو الكون والحياة ، كما أنه ليس فى سلطتنا أن نجبره على أن يشعر بغير ما يحسه فى قرارة ضميره ، بل كل ما نستطيعه هو أن نحاول أن نبين له أن الأمور ليست بهذا السوء وأن للحياة جوانبها الطيبة والجميلة على كل حال .

ويفرق د. محمد مندور بين لونين من الواقعية هما الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية : فالأولى « ترى الحياة من خلال منظار أسود ، وترى أن الشر هو الأصل فيها وأن التشاؤم والحذر هما الأجدر ببنى الشر لا المثالية والتفاؤل ، أما الثانية فهى واقعية التفاؤل والإيجابية وعدم اليأس من الخير عند الفرد وفى المجتمع » . وهو يورد سؤالا وجّهه لسيمونوف الناقد وكاتب القصة الروسى ، وهو « لماذا يؤاخَذ إهرمبورج بتصوير شخصيات سلبية متخاذلة إذا كانت هذه الشخصيات توجد فى واقع الحياة ... ؟ » ، وكان الجواب هو : « إن كل فنٍّ اختيارٌ ، واختيار الشخصيات المتخاذلة لتصويرها ينمّ عن ضعف وشيخوخة ، ونحن لم نألَف من إهرمبورج نفسه تصوير مثل تلك الشخصيات عندما كان فى عنفوان قوته » . ويضيف سيمونوف حسب رواية د. مندور قوله : «وفضلاً عن ذلك ، فإن ما نسمية واقعاً ليس إلا الصورة الذهنية التى لدينا عن

الحياة ... ولما كانت هذه الصورة مِلْكَنا فنحن نستطيع أن نلوّنها باللون الذى نريده والذى فيه مصلحة لأنفسنا ولمجتمعنا . ونحن فى حاجة إلى أن نقاوم عوامل الشر واليأس والتشاؤم ، وبخاصة بعد أن نجحت ثورتنا الاشتراكية الكبرى وردّت إلينا بفضل نجاحها الثقةَ فى أنفسنا والإيمانَ بأن فى استطاعتنا أن نسيطر على مصيرنا وأن نتغلب على عوامل الشر والفشل . ثم إنه لا يلزم ، لكى يُوصَف الأدب بالصدق ، أن يقص ما حدث فعلاً ، بل يكفيه أن يقص ما يمكن حدوثه » [١] . وهذا النص يشير إلى تشابه بين آراء العالم وأنيس وآراء الكاتب الروسى ، ومن السهل تعليل ذلك باتحادهم فى العقيدة الماركسية وتبنيهم من ثم الواقعيةَ الاشتراكية ، التى تحمل على التشاؤم والهروبية وانعزال الأديب عن قضايا مجتمعه والتى تدعو إلى إنتاج أدبٍ حىّ كفاحىّ تفاؤلى يجرى تقييمه أصلاً على أساس مضمونه [٢] .

ومما يتصل بقضية الموضوع القصصى ما لاحظه علاء الدين وحيد من خلوّ ميدان القصة والشعر تقريباً من التوكيد على المبادئ الإسلامية رغم أن من الكتّاب من يؤمنون بهذه المبادئ ، إلا أنهم لا يفعلون ذلك

---

١ ـ د. محمد مندور / ص ٩ . ويبدو أن الدكتور مندوراً قد اقتنع بما قاله سيمونوف .

٢ ـ انظر د. كمال نشأت / فى النقد الأدبى ـ دراسة وتطبيق / مطابع النعمان / النجف الأشرف / العراق / ١٩٧٠ / ص ١٦٥ ـ ١٦٩ ، وكذلك روز غريب / تمهيد فى النقد الحديث / دار المكشوف / بيروت / ١٩٧١ / ص ٦٧ ـ ٦٨ ، ٣١٩ .

اتقاء للشر وخوفاً من الاتهام بالرجعية . ومع أنه يرى أنّ الروح الإسلامى عند يوسف السباعى قوى فإنه يتساءل : لماذا لا ينعكس هذا الروح فى أعماله فى صورة صريحة مباشرة بدلاً من أن يتسلل هكذا فى ندرة واستحياء؟ وهو يجيب على هذا التساؤل بأن المجتمع المتعلم عامّةً قد تخفف من تبعات الدين « نتيجة الشد والجذب الشديدين ، منذ بدء النهضة الحديثة واتصالنا بأوربا ، بين أنصار الاقتداء بالغرب فى كل شىء وبين المتزمتين الذين يرفضون الأشياء الخارجية بالمرة » ، وذلك إلى جانب الرغبة فى اتقاء « الشبهات التى كانت تحيق وقتاً طويلاً ، بفضل السياسة ، بكل من يعبر تعبيراً صريحاً عن أيدلوجية دينية ». ثم لا ننسَ « تواضع المجتمع الأدبى فى أغلب الأحيان على أن يُخْرِج من اهتمامات كتابات الأدباء ، خاصة فى الفنون الألصق بالأكثرية مثل القصة أو الشعر ، العقيدةَ الروحية السماوية » . وهذا (كما يقول) يعطينا فكرة عما يمكن أن يقود إليه الإرهاب الفكرى من نتائج شريرة [١].

ويعنى علاء الدين وحيد بالإرهاب الفكرى (فيما هو واضح من السياق وما فيه من إشارات) النقادَ الماركسيين الذين ، باسم الاشتراكية والالتزام و «الأدب فى سبيل الحياة » وما إلى ذلك من شعارات ، كانوا يريدون من الأدباء والقصاصين على وجه خاص ألا يتحدثوا إلا عن شىء

---

١ ـ علاء الدين وحيد / دراسات فى عالم يوسف السباعى / الثقافة / فبراير ١٩٧٤/ ص ٦٢ ـ ٦٥ .

واحد هو الكفاح السياسى والصراع الطبقى ، والذين كانوا يرون أن معالجة أى موضوع آخر إنما هو ضرب من الترف ليست الشعوب المكافحة بحاجة إليه (١).

١ ـ يلاحظ د. عز الدين إسماعيل (ص ٣٧٣ ـ ٣٧٤) أن الدعوة إلى الالتزام هى فكرة حديثة وأن مصطلح « الالتزام » نفسه لم يعرفه النقاد من قبل . وقد رأينا فى المرحلة الماضية كيف رفض سيد قطب بقوة أن يتحول الأدب كله إلى « أدب وعى اجتماعى » كما كان يسميه . كذلك قامت فى تلك المرحلة معركة حول هذه المسألة بين د. أحمد أمين وتوفيق الحكيم ، إذ كان الأول يلح على الدور الاجتماعى للأدب ويجعل له الأولوية ، بينما كان الثانى يرى أن هذا نزول بالأدب عن مكانته العالية (انظر د. بدوى طبانة / التيارات المعاصرة فى النقد الأدبى / المطبعة العربية الحديثة / القاهرة/ ط ٢ / ١٩٧٠ / ص ١٦٢ ـ ١٦٦) . ومع ذلك فإن هذه الدعوة لم تكتسب فى ذلك الوقت إلا أنصارا قلائل .

الجنس فى القصة

هذه القضية فى الواقع جزء من قضية أكبر هى العلاقة بين الأخلاق والأدب (والفن بوجه عام) . يقول فؤاد دوارة : « إننى من أشد المؤمنين بأنه ليس من حق الناقد أن يقيس الأعمال الأدبية قياساً أخلاقيا ، فالقيم الفنية ، وإن اتفقت مع كثير من القيم الأخلاقية ، إلا أن لكل منهما ميدانه الخاص الذى لا ينبغى أن يُقْحَم عليه قيم الميدان الآخر » [1] . وعلى رغم اختلاف فلاسفة الجمال حول تحديد معنى « الجميل » فليس من الصعب أن ندرك أن ما نحس بأنه جميل قد يختلف عما نعتبره أخلاقياً ، ومن هنا يمكن موافقة دوارة فى تفرقته بين الأمرين ، وهى التفرقة التى على أساسها يوصف الفن أو الأدب بأنه لا شأن له بالأخلاق [2] . إلا أن المشكلة مع ذلك تثور إذا أتينا إلى بقية

---

١ ـ فؤاد دوارة / بين إحسان وساجان / الأدب / يونيه ١٩٦٠ / ص ١٩٤ . وينبغى القول بأن موقف الأدباء وفلاسفة الجمال من هذه القضية يختلف من عصر إلى عصر ، بل فى العصر الواحد من كاتب إلى آخر . كذلك هناك من الأدباء والنقاد من يغيّر رأيه فى هذه القضية بمرور الزمن لسبب أو لآخر . انظر مثلاً رينيه ولك (جـ٣/ ص ١٩٧ ، و جـ ٤ / ص ٢٢٣ ـ ٢٢٤ ، ٢٣ ـ ٢٨٦) ، الذى يناقش آراء تولستوى وهنرى جيمس حول هذه القضية ، وانظر كذلك د. محمد غنيمى هلال (ص ٢٨ ، ٣٥ ، ٤٩ ، ٢٢٣ ـ ٢٢٤ ، ٣١١ ، ٣٢٠ ـ ٣٢١) ، الذى يعرض آراء النقاد الإغريقيين والعرب وهيجل وإليوت فى هذه القضية ذاتها .

٢ ـ انظر د. حلمى مرزوق (ص ٥٣٣) ، الذى يدّعى مع ذلك « أنه لا تضارُبَ على الإطلاق بين الفن والأخلاق طالما كان الفن بالغًا غايته وخلصت له « فنيته » من عوارض الضعف والزغل التى تعرض لأنصاف الفنانين » . ولكن ذلك فى =

كلامه ، إذ السؤال هو : هل اختلاف ميدان الأدب (الذى ينتمى فى المقام الأول إلى علم الجمال) مع ميدان الأخلاق يسوّغ أن نفصل بين كليهما والآخر ؟ إن مثل هذا الرأى يفترض أن حياتنا مقسمة إلى صناديق منفصلة : فصندوق للأدب والفن ، وصندوق للأخلاق ... وهلم جرا ، وأننا إذا دخلنا أحد هذه الصناديق انقطعت جميع صلاتنا بالصناديق الأخرى ما دمنا فيها . إن دوارة لا يبين لنا كيف أن الشخص الذى يؤمن بمجموعة معينة من القيم الأخلاقية يمكنه أن يتجاهل هذه القيم عندما يؤلف أو ينقد قصة مثلاً .

وفى دفاعه عن إحسان عبد القدوس وما فى قصصه من جنس صارخ يعلن توفيق الحكيم أنه « لا حياء فى الفن » ، ثم يضيف أن « الصراحة قد تُخْجِل أحياناً وقد تؤلم وقد تخدش الحياء ، ولكنها توحى إلينا بشعور جاد بأنها يجب أن تقال وأننا يجب أن نحتمل أن نستمع إليها » . وقد أورد الحكيم هذا الكلام فى معرض حديثه عن رد الفعل الذى ظهر من كثير من القراء تجاه قصته « الرباط المقدس » حين طُبِعَتْ لأول مرة . وهو ينتقل إلى الدفاع عن إحسان عبد القدوس قائلاً: « إذا كان إحسان عبد القدوس اليوم يسلك هذا الطريق الوَعْر ليحول دون وقوع خطر من الأخطار فيجب أن نعذره وأن نحتمله ، فإن كثيراً من

= الحقيقة ليس إلا مصادرة على المطلوب ، إذ معناه أن الفن لا يصادم قطّ الأخلاق بشرط ألا يصادم الأخلاق . إن قوله : « طالما كان الفن ... إلخ » هو اعتراف صريح بأن ميدان الأدب والفن شىء ، وميدان الأخلاق شىء آخر .

الكتاب الاجتماعيين والأخلاقيين قد تعرضوا لسخط الناس فى مبدإ الأمر » . ثم يقول إن واجبه يدعوه إلى المبادرة بالدفاع عن إحسان عبد القدوس لأن الهجوم شديد بغير حق على نوع القصص التى تخصص فيها ، مضيفاً أن مثل « إحسان كاتب يصعب الدفاع عنه ، فكل شىء يقف ضده حتى نجاحه ، بل ربما لو كان إحسان كاتباً غير معروف لتطوع كثيرون بالتنويه عنه ، ولكن نجاحه فى هذا النوع الشائك فُسِّر تفسيراً سيئاً » (١). إلا أن الحكيم فى غمرة دفاعه المتحمس عن إحسان عبد القدوس قد خلط بين أمرين مختلفين لا مرة واحدة بل مرتين : فهو أوّلاً قد خلط بين كون كاتب ما مهتما بالقضايا الاجتماعية والأخلاقية وبين ميل كاتب آخر إلى دغدغة غرائز القراء بالوصف المتلمّظ لمشاهد غرف النوم . وهو ثانياً يخلط بين موهبة إحسان القصاص وما أحرزه من نجاح وبين الهجوم الشديد الذى كان هدفاً له . ربما كان إحسان قصاصاً ماهراً من الزاوية الفنية ، بيد أن ذلك لا يسوّغ حرصه على رفع الستار عن مناظر غرف النوم لكل من يرغب فى مشاهدة ما يجرى فيها بين رجل وعشيقته ، لأنه يمكن أن يكون قصاصاً ماهراً بدون هذه المناظر العارية . كذلك لا يمكن التلويح بأن نجاحه أو شهرته هما سبب ما يشعر به النقاد من غيرة تجاهه ، وهو ما يفعله توفيق الحكيم ، وإلا فلماذا لا يهاجم النقاد كل قصاص ناجح ومشهور ، وهناك مَنْ نصيبه

---

١ - توفيق الحكيم / الأدب الحى / الشركة العربية للطباعة والنشر / القاهرة / ١٩٥٩/ ص ١٤٣ .

منَ النجاح والشهرة يفوق نصيب إحسان كثيراً ؟ إن التفسير الصحيح ، فيما يبدو ، لهذا الهجوم على إحسان هو أن خطر إحسانِ الكاتب المشهور أشدّ من خطر غيره من القصاصين المغمورين لأن تأثير هؤلاء شبه معدوم أو على الأقل محدود .

أما إحسان ذاته فقد دافع عن نفسه بأنه كان يمكنه أن يتجنب كل هذه المتاعب لو حذف بضعة سطور من كل قصة ، لكنه (كما يقول) رفض أن يشوه الحقيقة [1]. بيد أنه يخطئ إذ يظن أنه لو أسقط بضعة أسطر من كل قصة[2]سوف يشوه الحقيقة . إن من المؤكد أنه سيشوه الحقيقة لو أن ما يطالبه به منتقدوه هو أن يزخرف الواقع السئ ، فإن ثَمَّةَ فرقا بين قصصى يصور كل شخصياته نبلاء فاضلين على الدوام وبين قصصى يلتزم الحقيقة فى رسم شخصياته ولكنه يمر مرور الكرام على المناظر التى من شأنها أن تهيج الغرائز . الأول « يشوه الحقيقة » ، أما الثانى فلا . إن مبدأ « الانتقاء » هو أحد المبادئ القصصية على أية حال ، فما الذى سيضر لو أن القصاص أسرع ولم يتلبث عند المشاهد الساخنة ؟ من هنا لا يستطيع الإنسان إلا أن يوافق فتحى الإبيارى على تفرقته بين حقيقة كاشفة تقوم على التحليل وشرح ما بَطَن وخَفِىَ من الأمور فى معالجة فنية تحترم المضمون الفنى والهدف السامى وبين

١ ـ انظر د. يوسف نوفل / القصة والرواية بين جيل طه حسين وجيل نجيب محفوظ/ دار النهضة العربية / القاهرة / ١٩٧٧ / ص ٣٠٣ .

٢ ـ الحقيقة أن المناظر العارية والأوصاف المثيرة للشهوة فى قصصه تتعدى بضعة الأسطر بكثير جدا جدا .

حقيقة داعرة هدفها الإثارة والتهييج [١] .

ويلجأ إحسان إلى شبهة أخرى مُفَادُها أن الأدب العصرى كله فى جميع أنحاء العالم « هو أدب صريح لا يحتمل النفاق ، أدب يتطلب من الكاتب طبيباً يصف الداء والدواء » . ثم يمضى فى المقارنة بين الأديب والطبيب قائلاً : « عندما تتعرى امرأة أمام الطبيب ليتحسس جسدها بأصابعه لا يُعْتَبَر أنه خرج عن التقاليد ولا عن العرف ولا عن الدين . إنى فى هذا الكتاب (أى «النظارة السوداء») حاولت أن أكون كاتباً ، وحاولت أن أكون طبيباً » [٢]. إلا أن هذا الكلام قائم فى الواقع على عدة مغالطات : فأولاً وظيفتا القصاص والطبيب مختلفتان إلى حد كبير ، وعلى ذلك فإذا احتاج الطبيب إلى أن يجس جسد امرأة مريضة يعالجها فإن هذا لا يمنح القصاص الحق فى أن يفصّل القول فى وصف المناظر المهيّجة للشهوات ، إذ المسألة ليست مسألة تنافس بين الاثنين ، بل الموقف والضرورة هما اللذان يحددان للطبيب ما ينبغى أن يفعله ، أما القصاص فلا شك أنه سيؤدى مهمته على أكمل وجه بدون التريث عند هذه المناظر . إن غالى شكرى يدين إحساناً لطغيان العنصر الجنسى فى قصصه طغياناً لا يمت بصلة إلى واقع « أزمة الفتاة المصرية ، التى يدعى

١ ـ انظر فتحى الإبيارى / البورنوجرافية ومفهوم الواقعية فى القصة المصرية / الأدب / يونيه ١٩٦٤ / ص ١٦٤ .

٢ ـ إحسان عبد القدوس / مقدمة « النظارة السوداء » / الكتاب الذهبى / ط ٣ / يناير ١٩٥٧ (العدد ٥٤) / ص ٨ .

إحسان أنه يدير قصصه حولها ، بل إن هذا الطغيان يضفى على الأزمة جواً مَرَضِيًا ويَحُول دون الرؤية العميقة الشاملة لها » [1] .

كذلك يعترض علاء الدين وحيد على هذا الاتجاه فى قصص إحسان ، وإن اختلفت وجهة نظره قليلاً . يقول : « نحن جميعاً نعترف وإحسان عبد القدوس بأن شخصياته لها وجود فى مجتمعنا المصرى . نعم ، ولكنها قلة شاذة ، وهذا ما لا يريد أن يوافق عليه إحسان أبداً ، لأنه لو اعترف بهذه الحقيقة لانتفت حجته فى أن الجيل الجديد يرى صورته فى قَصَصه الجنسى ، والناس لا تتطلع أبداً إلى مرآة الشواذ لترى فيها صورتها . إننا لا نأخذ على إحسان كتابته للقصة الجنسية ، ولكن نأخذ عليه إسرافه فى عرض الشخصيات المريضة فى المجتمع » [2]. لكن من الصعب أن نوافق وحيداً على كل ما يقول ، إذ باستطاعة القصاص أن يكتب حول ما هو أهل له ، سواء أكانت شخصياته مريضة أخلاقياً أو

---

١ ـ غالى شكرى / أزمة الجنس فى القصة العربية / دار الأدب / بيروت / ١٩٦٢ / ص ٢٠ .

٢ ـ علاء الدين وحيد / عرض « أين عمرى ؟ » لإحسان عبد القدوس / الأدب / يونيه ١٩٦١ / ص ١٦٩ . وانظر أيضاً انتقاد وحيد لإكثار السحار من التفاصيل الجنسية فى « جسر الشيطان » (عرض « جسر الشيطان » / الأدب / ديسمبر ١٩٦٣/ ص ٤٥٨) وكذلك نقد عزت محمد إبراهيم (فى عرضة لـ «السكرية»/ الأدب / يوليه ١٩٥٨ / ص ٢٦٨) لنجيب محفوظ لاهتمامه المفرط بتصوير علاقات الشذوذ الجنسى .

لا تمثل إلا أقلية ضئيلة فى المجتمع أم لا ، إنما المهم هو ألا يعتدى على المبادئ الأخلاقية (١).

وإلى جانب المناظر الجنسية المهيجة هناك الأفكار التى يمكن أن يبثها القصاص ويدعو إليها عن العلاقة بين الرجل والمرأة . ويشير عباس خضر إلى أن فى قصص إحسان عبد القدوس أفكاراً خطيرة غير مقبولة ، كالحوار الذى يدور بين زوجة وعشيقها فى « لا شىء يهم » والذى يؤكد فيه أن الحب هو المسوغ الوحيد لقيام علاقة بين رجل وامرأة وأن عقد الزواج ليس إلا إجراء رسميا ... إلخ . ويمضى عباس خضر مقرراً أن إحسان هو قصاص ممتاز ، إذ إن عنده المقدرة على جذب القراء من خلال طريقته الممتعة فى السرد والصور الحية التى يرسمها ، فضلاً عن أفكاره الاجتماعية السديدة فى بعض الأحيان . ثم يقول إن إحسانا قد يخسر ، إذا حذف المشاهد الجنسية المثيرة من قصصه ، بعضَ القراء الذين

٤٨ ـ كاتب هذه السطور مسلم ، ومن ثمّ فالمقصود هنا هو المبادئ الإسلامية التى قررها الإسلام والتى يؤدى الخروج عليها إلى مشاكل اجتماعية ونفسية خطيرة . لذلك فإننا نوافق مصطفى عبد اللطيف السحرتى على ثنائه على قصة محمد مفيد الشوباشى « الخيط الأبيض » لخلوها ، كما يقول ، من النزعات والبدوات الجنسية التى تزخر بها روايتنا العربية . إلا أنه إن كان يريد بـ « رواية الطهر والقداسة » التى يدعو إليها ألا تتحدث القصص عن الانحرافات والشخصيات المنحطة وما إلى ذلك فإننا لا نستطيع أن نوافقه على هذا ، إذ الصراحة ومواجهة الانحرافات هما أفضل السبل إلى القضاء عليها (انظر مصطفى عبد اللطيف السحرتى / عرض « الخيط الأبيض » / مجلة الكتاب العربى / ١٠ أكتوبر ١٩٦٤ / ص ٤٦ ، ٥٠) .

لا يجذبهم إلى هذه القصص إلا ما فيها من مادة جنسية ، إلا أن ذلك لا يهم فى سبيل أن يتخلص فنه من هذه الشوائب [١] .

أما إجابة إحسان على مثل هذا النقد فهى أن « من المستحيل أن يكون هناك رأى واحد يعبر عن المجتمع العربى كله ، فالمجتمع العربى ليس كيانا واحداً تحكمه تقاليد واحدة وعقلية واحدة ، وتسوده درجة واحدة من التطور ... وتقاليد أى مجتمع تقوم على عدة عوامل منها الدين ، مستوى المعيشة ، مستوى الثقافة ، البيئة ، تاريخ الجماعة ، الانتماء إلى الأغلبية أو إلى الأقلية ... تعدد الزوجات مثلاً ليس مشكلة فى اليمن أو لدى بعض القبائل فى السعودية ، فى حين أنه مشكلة كبيرة فى مجتمع القاهرة تثير اهتمام الفقهاء والباحثين . كذلك الرقص الإفرنجى أو « المايوه » ليس مشكلة فى بعض المجتمعات ، فى حين أنه مشكلة فى مجتمعات أخرى » . وبعد أن ينتهى من حديثه عن اختلاف التقاليد بين قطر عربى وآخر يعود فيقول : « ورغم ذلك فهناك أسس عميقة تجمع بين هذه المجتمعات ، الأسس التى تقوم على المبادئ الإنسانية ومبادئ الأخلاق » . ثم يضيف : « إننا نتطور ، وكلما تطورنا ثقافيا واقتصاديا تقاربت الطبقات فى مجتمع البلد الواحد بعضها من بعض ، ثم كلما ازددنا تطوراً تقاربت المجتمعات العربية فى البلاد المختلفة بعضها من بعض إلى أن تتكون تقاليد المجتمع العربى

---

١ ـ عباس خضر / الواقعية فى الأدب / دار الجمهورية / بغداد / ١٩٦٧/ ص ١٣٢ .

الواحد » [1]. والملاحظ أن حُجّة إحسان هنا تقوم على نسبية المقياس الخلقى ، ومع ذلك فهو يتوقع أن العرب « جميعاً » ، عاجلاً أو آجلاً ، سوف يتفقون على « تقاليد واحدة » وأن هذه التقاليد سوف تكون هى المقياس « العام » فى مجال الأخلاق ، فضلاً عن أنه فى نفس الوقت يؤكد وجود أسس عميقة « تجمع » بين المجتمعات العربية تقوم على «المبادئ الإنسانية ومبادئ الأخلاق » . فمن الواضح أنه يلف ويدور فى دائرة مغلقة مناقضاً نفسه بين سطر وآخر ، كما أن من الواضح أيضاً أنه يريد التهرب من الاعتراف بوجود أساس أخلاقى مشترك بين هذه المجتمعات أكثر تحديداً من مجرد « المبادئ الإنسانية ومبادئ الأخلاق » هو الخلق الإسلامى . لا نُكْران أن هناك عناصر أخرى مختلطة بهذا العنصر بل متعارضة ومتصارعة معه أحياناً ، لكن المجتمعات العربية بوجه عام ما زالت تنتسب إلى الإسلام ، وكثير من فئاتها تفخر به وتحرص عليه . والشاهد على ذلك هذه الصحوة الإسلامية فى كل مكان من هذه المجتمعات بل فى كل مكان من العالم الإسلامى جميعه .

وفى دراسته الرائدة حول العلاقة بين الإسلام والفن والمسمّاة «منهج الفن الإسلامى» يحاول محمد قطب بناء نظرية جمالية إسلامية حيث يقول إن « الفن الإسلامى ليس بالضرورة هو الفن الذى يتحدث عن

---

١ - إحسان عبد القدوس / مقدمة « زوجة أحمد » / مكتبة المعارف / بيروت / ط١/ ١٩٦١ / ص ٩ - ١٢ .

الإسلام ، وهو على وجه اليقين ليس الوعظ والإرشاد والحث على الفضائل ، وليس هو كذلك حقائق العقيدة المجردة مبلورة فى صورة فلسفية ، فليس هذا أو ذاك فنًا على الإطلاق ، إنما هو الفن الذى يرسم صورة الوجود من زاوية التصور الإسلامى لهذا الوجود ... هو الفن الذى يهئ اللقاء الكامل بين الجمال والحق (١). وبناء على هذا نراه يهاجم الاتجاه الحديث فى القصة المُغْرَم بتصوير الشخص العادى فى حالات ضعفه وجَعْله البطل ، ملحا على أن ساعات الارتفاع قليلة وعديمة الأثر فى واقع الحياة وأن الذى يؤثر فى الحياة فعلاً هو لحظات الضعف الكثيرة المجتمعة فى مجموع الأفراد ، أو متصوراً الحياة كلها شهوة جنس عارمة تبحث عن المتاع المسعور . وهو يقرر أن الواقعية الإسلامية ، وإن آمنت بأن الإنسان ليس شرا خالصاً ولا خيرا خالصاً ، فإنها حين تلتقط لحظة الهبوط لا تصفق لها ولا تُعْجَب بها . كما أن هذه الواقعية تستطيع أن تتحدث عن العلاقة النظيفة أو المنحرفة بين الرجل والمرأة ولكن من غير إثارة أو تلذذ (٢) . وهو يشير فى هذا السياق إلى ما ورد فى قصة يوسف فى القرآن عن محاولة امرأة العزيز إغراء يوسف عليه السلام ، قائلا إنها « قصة كاملة من قصص الهبوط والجنس ، وصراحة فى الوصف والتعبير ... ما بقى شيء من الصورة لم يرتسم فى الخيال من خلال الألفاظ . ومع ذلك ... هل تجد فيها ذلك العرض الذى

---

١ - محمد قطب / منهج الفن الإسلامى / دار الشروق / ١٩٧٣ / ص ٦

٢ - المرجع السابق / ص ٧٤ ، ٧٩ ، ٨١ ، ١١١ ، ١١٤ .

يهدف إلى إثارة التلذذ بالجنس والإعجاب بلحظة الهبوط والمتعة بالمشاعر المنحرفة والفطرة الموكوسة ؟ أم تحس ، مع جمال العرض ودقته وأمانته وصراحته ، بالنفور من تلك الفطرة المنحرفة والتقزز من ذلك الهبوط ؟ »[1]. إلا أنه لا يقول لنا لم خلا الوصف القرآني لهذا المشهد من الإثارة؟ إن السبب يكمن في مبدإ « الانتقاء » من جهة وفي مبدإ « الإيحاء » من جهة أخرى . إن القصة صريحة ، بمعنى أنها لا تتجاهل ما حدث بين يوسف عليه السلام وامرأة العزيز ولا تلويه ، ومع ذلك فإنها لا تذكر كل شيء بل تنتقي عدداً من أكثر التفاصيل إيحاء بما وقع من غير أن تثير الخيالات المريضة .

وعلى أساس هذين المبدأين يثني د. أحمد هيكل على أمين يوسف غراب لأنه في قصة « الساعة تدق العاشرة » يُؤْثِر ، في المشاهد التي تمتلئ بالجنس، الرمزَ أو التلميحَ أو الايحاءَ الفني النظيف مما يحوّل المشهد إلى شيء مهذب غير خارج عن الأدب ولا جارح للمشاعر[2].

---

١ ـ السابق / ص ١١٣ ـ ١١٤ .

٢ ـ د. أحمد هيكل / مع آخر روايات المرحوم أمين يوسف غراب « الساعة تدق العاشرة» / المجلة / فبراير ١٩٧١ / ص ١٤ . وانظر إشارة فتحي الإبياري إلى وصف فلوبير في « مدام بوفاري » لزلتها الأولى وكيف أنه في هذا الوصف لا يذكر شيئاً مباشراً أو مثيراً على الإطلاق بل يتحول إلى وصف الغابة ووقْع ما هناك على نفس مدام بوفاري (البورنوجرافية ومفهوم الواقعية في القصة المصرية / الأدب/ يونيه ١٩٦٤ / ص ٦٢). قارن هذا بما يقوله إنيد ستاركي عن تصحيحات فلوبير المتكررة لما يكتب حتى تصبح لغة النص أنقى ، تاركا الإيحاءات=

كما يهاجم فتحى الأبيارى أولئك الكتّاب الذين يدّعون أنهم بوصفهم الصريح للمشاهد الجنسية الشهوانية إنما يصورون الحياة كما هى قائلين إن الفن يجب أن يستقل عن الأخلاق ، إذ الفن عندهم شيء والأخلاق شيء آخر. وهو هنا يستشهد بـ د. هـ. لورانس ظنًا منه أنه ضد هذا اللون من الكتابة ، على حين أن لورانس يدافع عن ذلك ما دامت المشاعر التى يثيرهاالأدب والفن صريحة وغير ملتوية ، بل إن تصوره لمعالجة القصة للخلق الفاضل وللانحراف الخلقى يختلف ، فيما يبدو ، عن تصور الإبيارى (١) .

وبعد ، فقد رأينا أن نقاد القصة فى المرحلتين السابقتين كانوا بوجه عام شديدى الحساسية نحو موضوع العلاقة بين الرجل والمرأة ، كما فى نقد « المقتطف » لتكرار « لفظة » الحب فى قصة صالح حمدى حماد

= تبرز من خلال التصرفات ، ومفضّلا عادةَ الصمتَ والتلميحَ على الوصف الصريح Enid Starkie, Flaubert-the Making of the Master,) (London, 1967, p. 348 . ومما هو جدير بالذكر أن فلوبير ، رغم حرصه على نقاء لغته (كما يقول الكاتب) ، قد قُدّم للمحاكمة فى يناير ١٨٥٧ بتهمة الإساءة إلى الخلق الدينى والعرف السليم ، وإن كانت المحكمة قد برأته (C. Di-gen, Flaubert, Paris, 1970, pp. 95-96).

١ - يمكن للقارئ أن يراجع فى ذلك الفصلين المعنونين بـ "Morality and the Novel" ,"Pornography and Obscenity" من كتاب D. H. Laurence المسمّى Phoenix (Heinmann , London, 1967,) .(Vol. I, P. 170 ff and 527 ff .

« بين عاشقين » وهجوم سلامة موسى على أحمد الصاوى محمد لترجمته قصة پيير لويس "Aphrodite" . أما فى هذه المرحلة فقد أصبحت هذه القضية أكثر تعقيداً ، إذ انقسم الكتاب بشأنها ما بين محبِّذ ومحرِّم ، ووُجد من يرى أن الفن والأدب خارجان عن مجال الأخلاق . وفى تعليله للسهولة التى أصبح القصاصون يتناولون بها الجنس وتسامحِ كثير منهم تجاه المرأة الساقطة يشير د. محمد زغلول سلام إلى نزول المرأة إلى الشارع ومشاركتها الرجل فى العمل ، فهى أمامه دائماً فى البيت والشارع والمصنع والمكتب . وهكذا بدأ التسامح (كما يقول) فى فكرة الناس عن الحب ، ولم يعد للجنس فى أذهان العصريين رهبوته ولا للحب قدسيته (1) . إلا أننا لا ينبغى أن نَغْفُل عن أن الشعر والقصص العربيين القديمين لم يتحرجا من تناول الحب والجنس تناولا صريحاً ، بل إن من النقاد العرب القدماء من قرر أن الشعر عارٍ من الغايات النفعية ، ومن ثم ينبغى ألا يطالَب الشاعر بهدف خاص، « فالشعر قد يقع موقع الضرر ... والذى يراد من الشاعر هو حسن الكلام ، وإنْ زَخَرَ شعرُه بقول الزور وقذف المحصنات » (2). ومن الملاحظ أيضاً فيما يتعلق بموقف نقاد القصة فى هذه المرحلة من معالجة الموضوعات الجنسية فى الأعمال القصصية أن منهم من تناول هذه المسألة من وجهة نظر دينية ، وقدّم بعضهم (كما رأينا) نظرية نقدية إسلامية ينبغى على أساسها معالجة مثل هذه الموضوعات .

---

١ ـ د. محمد زغلول سلام / ص ١٠٢ .

٢ ـ نقلا عن د. غنيمى هلال / ص ٢٢٣ .

الرمـــز

استعمال الرمز فى الأعمال القصصية ليس تقليداً جديداً ، ومع ذلك فإن ثمة فرقاً فى طريقة الرمز فى « كليلة ودمنة » مثلاً ، حيث تضطلع الحيـوانات بأدوار البـشـر على نحـو جدّ واضح ، وبين الطريقـة التى استخدمها المَعَرّىّ فى « رسالة الغفران » ، وهى طريقة أكثر خفاء ويتضافر فيها الواقع والخيال . كذلك هناك فرق بين هاتين الطريقتين من جهة وبين الطُرق التى يصطنعها القصاصن المحْدَثون (١) . لقد استعمل بعض القـصـاصين فى مـصـر أثناء المرحلتين السـابقـتين الرمـز ، كـمـا فعل طه حسين مثلاً فى « أحلام شهر زاد » متخذاً من أسطورة شهر زاد المشهورة « وسيلة لبَثّ آرائه وأفكاره والإدلاء بها من وراء هذا الستار الذى استعاره من ألف ليلة وليلة »(٢)، إلا أن النقـاد القـصـصيين فى هاتين المرحلتين قلما كانوا يناقشون هذا الجانب (٣) . وربما أمكن تفسير هذا بأن فن القصة لم يكن قد بلغ ما بلغه فى المرحلة الحاضرة من تعقيد فنى، إذ الرمز هو تقـديم شخصية أو واقعة ذات بعدين ويمكن تفـسيرها على

---

١ ـ انظر د. درويش الجندى / ص ٥٠٢ .

٢ ـ المرجع السابق / ص ٥٠٣ ، ٥٠٧ .

٣ ـ انظر مثلاً الملاحظة العابرة لسيد قطب عما فى شخصية مليم فى قصة «مليم الأكبر» من رمز (عرض « مليم الأكبر » / الرسالة / أول يناير ١٩٤٥ / ص ١٢)، وانظر أيضاً عرض د. زكى مبارك لـ « الحب الضائع » لطه حسين ، حيث يستخدم لفظة «رمز» بمعناها اللغوى لا الاصطلاحى (الرسالة / ٨ يونيه ١٩٤٢/ ص ٥٩٧) .

المستويين الواقعى والرمزى ، مما يتطلب مهارة فنية تستطيع أن تقبض على خطين وتحركهما التحريك السليم فى نفس الوقت بدون أن يختلط الخيطان فى يدها أو يتّجها إلى ناحيتين متعاكستين . وفضلاً عن ذلك فإن القصاصين ونقاد القصة كانوا مشغولين فى المرحلتين السابقتين بقضايا أخرى : ففى المرحلة الأولى كان اهتمامهم بموضوع القصة هو شغلهم الأول ، بينما كان انشغالهم فى المرحلة الثانية بمسألة « اللون المحلى » وتخلف القصة المصرية وما أشبه . ثم إننا ينبغى ألا ننسى أن الكتّاب فى المرحلة الحاضرة يتمتعون من حرية التعبير بنصيب أقل مما كان نظراؤهم يتمتعون به فى المرحلتين السابقتين ، وبخاصة الثانية منهما ، إذ إن النظام الجديد قد ألغى الأحزاب ، وكان على مصر أن تنتظر أكثر من عشرين عاماً قبل أن يعاد هذا النظام ، وإن لم يكن بكامل طاقته . ومن هنا كان صعباً على الكتاب والقصاصين أن يعبروا عن آرائهم ومشاعرهم الحقيقية عندما تكون هذه الآراء والمشاعر متعاكسة مع ما يريده النظام .

وفى كتابه « القصة من خلال تجاربى الذاتية » يخصص عبد الحميد جودة السحار فصلاً لهذه القضية مقرّرا أن القصاص كثيرا ما يجعل هذا الحدث أو تلك الشخصية رمزاً لشىء أكبر وأوسع (١) . إلا أنه

٦١ ـ السحار / القصة من خلال تجاربى الذاتية / معهد الدراسات العربية / القاهرة / ١٩٦٠ / ص ١١٢ .

لم يحدثنا عن الأسباب التى يمكن أن تدفع القصاص إلى استخدام هذه الطريقة . وبرغم ذلك فإنه إلى حد ما يبين كيف أن فَهْمَ « الرمز » يعتمد فى ذات الوقت على مهارة القصاص فى خلق الرمز الكاشف وعلى ذكاء القارئ ويقظته . ثم يختم القول بأنه إذا عجز الرمز عن أن يلفت نظر القارئ وأُخذت الشخصية أو الحادثة على ظاهرها فقط كان ذلك دليلاً على فشل القصاص [١] .

والملاحظ أن نقاد المرحلة الحالية يلتفتون إلى أى عنصر رمزى فى العمل القصصى مهما يكن صغيرا ودقيقاً . وفى عرضه لـ « الساقية » لعبد المنعم الصاوى يشير أحمد لطفى إلى اختيار المؤلف لأسماء رمزية للحُكْم الاقطاعى مثل سلطان وممتاز وغضبان وسيد وأبو سريع [٢]. ومع ذلك فإنه لا يبين لنا الأهمية الفنية لهذه الحيلة حيث يضفى الرمز على الشخصية نوعاً من البروز ، إذ إن الأسماء فى هذه الحالة « تلخّص ملامح أصحابها مما يتحقق معه شيء من الوحدة والانسجام بين الاسم والشخصية . وبحقٍّ يلاحظ ولِكْ وورِنْ أن كل اسم من هذا اللون «يضفى على صاحبه حيوية ويبرز فرديته » [٣]. ويشير أنور المعداوى هنا عَرَضاً المسألة الآتية : هل لا بد ، إذا أراد القصاص استخدام أسماء

---

١ ـ المرجع السابق / ص ١١٦ . وانظر أيضاً د. رشاد رشدى (مرجع سابق/ ص١٠) ، الذى يشير إلى أن أحد اهتمامات النقد الأدبى الحديث هو إلى أى حد يتحقق التطابق بين الرمز وما يرمز إليه ، إذ إنه كان الرمز أكبر من المرموز إليه كانت النتيجة عاطفية مسرفة ، أما إذا حدث العكس فإن النتيجة تكون غموضاً واستغلاقا .

٢ ـ أحمد لطفى / عرض « الساقية » / المجلة / مارس ١٩٦٣ / ص ١٠٦ .

3 - R. Welleck & A. Warren , Op. Cit., p. 219 .

رمزية، أن يجعل جميع الأسماء فى قصته على هذا النحو أوْ لا ؟ ذلك أن المعداوى (فى تحليله لقصة نجيب محفوظ « اللص والكلاب ») لا يعتقد « أن نور ، من حيث التسمية كما قال أحد النقاد ، كانت رمزاً لجانب النور فى حياة سعيد مهران ، لأن نجيب محفوظ لو كان قد عُنِىَ برمزية الأسماء ما اكتفى بشخصية واحدة دون بقية الشخصيات . أعنى أنه كان يختار أيضاً الاسم الرمزى المناسب لبطل القصة والشيخ على الجنيدى ... تبعاً لدلالة التسمية على المضمون الوجودى للشخصية»[1]. لكن برغم أن اسم الشيخ على الجنيدى مثلاً بتذكيره إيانا باسم الجنيدى الصوفى المشهور يمكن أن يكون هو أيضا اسما رمزيًا ، فإننا لا نظن أن الكاتب إما أن يجعل كل الأسماء فى قصته رمزية وإما ألا يجعل أى اسم منها كذلك ، ومن ثَمّ فليس هناك مانع قط أن يكون اسم «نور» رمزاً لبصيص النور فى حياة اللص سعيد مهران وأن يكون اسم الشيخ على الجنيدى صدًى رمزيًا لاسم الصوفى المشهور فى الوقت الذى تَعْرَى فيه الأسماء الأخرى عن أية دلالة رمزية .

وتثير د. فاطمة موسى (عَرَضًا أيضاً) قضية أخرى هى : هل هناك رموز تدل على معانٍ بعينها إلى الأبد ؟ ذلك أن ما تقوله عن رمزية الفندق فى « ميرامار » لنجيب محفوظ قد يوحى بأنها تجيب بـ « نعم » على هذا السؤال . ونص كلامها هو أن « الفندق فى الأدب رمز خصيب للحياة الدنيا لأنه دار ممر يلتقى الناس فيها زمنا على غير موعد ثم يمضى

---

١ - أنور المعداوى / فى الرواية المصرية القصيرة / المجلة / أغسطس ١٩٦٢ / ص ٣٢ .

كل منهم فى سبيله . وقد كثُرَ لهذا استخدامُه فى المسرح والرواية كإطار مكانى للأحداث » [١] .

وبغض النظر عن أن « البنسيون » غير الفندق (إذ إنه أصغر ، ونزلاؤه يمكثون معاً فترة أطول ، وعددهم محدود ، مما يجعل علاقتهم بعضهم ببعض أقرب وأكثر وداً ، ومن ثم لا ينطبق عليه ما قالته الكاتبة عن التشابه بين الدنيا والفندق)، فإن الفندق ، شأنه شأن أشياء أخرى كثيرة جداً ، يمكن أن يرمز لأكثر من معنى [٢] . وقد يرمز إلى العزلة النفسية مثلاً ، إذ إن نزيل الفندق يرى ناساً كثيرين حوله ، إلا أنه ليس أمامه من الوقت عادةً ما يمكّنه من عقد صلات وثيقة معهم مما لا يساعد « الفندقَ » على أن يكون رمزا إلى « الحياة » ، لأننا فى الحياة لا نتقابل أساساً بالمصادفة ، إذ يولد كل منا عادة فى أسرة ينفق مع أعضائها وقتاً كبيراً جدا من عمره ... إلخ . على أية حال فَحَصْرُ رمزٍ ما فى معنى واحد فى جميع الأحوال من شأنه أن يقتله ، إذ يجعله آليّا ويحرم القارئ من لذة الاستكشاف والإسهام فى استخراج ما خفِىَ من معنى . ومن ثم فإننا نستطيع أن نفهم لم يختلف النقاد والقراء فى تفسيرهم لرمز معين كما هو الحال فى تفسير أنور المعداوى للدلالة

١ - د. فاطمة موسى / ميرامار رباعية الإسكندرية / الكاتب / إبريل ١٩٦٧ / ص ١٠٨ .

٢ - انظر مثلاً R. F. Dietrich & R. H. Sundell, The Art of Fiction, Holt, Rinehart and Winston, New York, Chicago, San Francisco, Toronto, 1956, p. 142 ، حيث يقرران أن الرمز يمكن أن يشير إلى أكثر من معنى ، وذلك حسب السياق .

الرمزية لـ « نور » صاحبة سعيد مهران بطل « اللص والكلاب » ، إذ يؤكد أنها ليست رمزاً للوفاء كما يبدو من مسلكها بل هى رمز لمفارقات الحياة الضخمة ، فـ « إننا نلجأ أحياناً إلى الشرفاء والمثاليين نلتمس عندهم وسائل الإنقاذ والخلاص، ولا ينقذنا أو يتعاطف معنا على الأقل غير الضائعين أو الذين هم فى رأينا لا شرف لهم »[1]. فالمعداوى هنا يشير إلى حرفة « نور » كبنت من بنات الليل ، فهى التى وقفت إلى جانب سعيد مهران وأحبته واهتمت به فى الوقت الذى خانته فيه زوجته وصديقه والصحافى رءوف علوان وطعنوه جميعاً فى ظهره . إن تفسير المعداوى يضيف لشخصية « نور » الشىء الكثير ، إذ يعطيها بعداً آخر أكبر وأشمل لأننا لم نعد نتعامل من خلالها مع فرد وحسب بل نطل كذلك على جانب بأكمله من جوانب الحياة .

وهناك اعتبار آخر ينبغى على القصاص أن يضعه فى حسابه حين يلجأ إلى استعمال الرمز ، إذ لا بد أن يكون الرمز مناسباً للمعنى المقصود به . وهذا ما يبرزه د. مصطفى مندور فى انتقاده لاستخدام عبد المنعم الصاوى فى « الساقية » لشخصية « أبى المكارم » ، إذ يتساءل قائلا : أتستطيع صورة أبى المكارم أن تحمل معنى الرمز لضمير الشعب الصامت الذى يرى كل شىء ويسمع كل شىء ولا يستطيع لهول ما فرض عليه من جبروت وقسوة أن يطلق لسانه معبراً عما فى نفسه ؟ قد يكون ذلك

---

١ - أنور المعداوى / فى الرواية المصرية القصيرة / ص ٣٢ .

أحد المسالك الفنية التى تسلكها شخصية أبى المكارم ، ولكنى أحس أن إلقاء هذا الضمير وسط القرية خلسة من دون معرفة نبعه يعرّضه لخطر المصادفات التى كثيراً ما ترهق بناء العمل الفنى . كما أُحسُّ أن تشخيص هذا الضمير ومنحه كل السمات الإنسانية بتفاصيلها وبأخطائها وبارتقائها وضعفها يَحُول دون استقبال هذا الرمز استقبالا مطمئناً . لقد منح المؤلف أبا المكارم من الصفات الإنسانية ما يهبط بهذا الرمز إلى الواقع البشرى الأرضى » (1). بيد أن اعتراضات د. مندور لا تبدو مقنعة، فتشخيص ضمير مجتمع أو قرية ما لا يسىء إلى الرمز . كذلك فإن ما يظنه سيحول « دون استقبال هذا الرمز استقبالاً مطمئناً » ينسجم ، على العكس ، مع طبيعة الضمير ، فهذا الارتقاء والضعف (اللذان يشير إليهما) يعكسان فى الواقع لحظات القوة ولحظات الانتكاس التى يتعرض لها الضمير الإنسانى للفرد والجماعة على السواء . ثم إنه من الممكن جداً، على خلاف ما يؤكد د. مصطفى مندور ، أن يُخْمِد بعض الحكام الظَّلَمة مثلاً ضمير مجتمع ما لعدة أجيال ، إذ قد تكون الظروف غير مواتية للثورة أو حتى لمجرد التعبير الحر عما فى الضمير ، كأن يكون أفراد الشعب جبناء أو يكون الحاكم بطّاشاً بكل من تسول له نفسه مجرد تسويل بأن يعترض على القهر والاستبداد .

وإلى جانب هذا فهناك محذوران ينبغى على القصاص أن يتوقاهما

---

١ ـ د. مصطفى مندور / عرض « الساقية » / المجلة / أكتوبر ١٩٦٣ / ص ٩٨ .

حين يلجأ إلى استعمال الرمز فى إحدى قصصه : أول هذين المحذورين هو الغموض المستغلق ، إذ يجب ألا يتحول الرمز إلى لغز . إن فهم الرمز قد يحتاج لبذل مجهود ، وهو ما يشحذ خيال القارئ وعقله ، إلا أن ذلك ليس مسوّغاً للإلغاز ، فالقصاص يكتب لينوّر الناس ويعينهم على فهم أصحّ للحياة وأعمق لا ليحيرهم ويربكهم . ومن ثم فإن كلام د. أحمد هيكل يفتقر إلى قوة الإقناع حين يلاحظ على رموز نجيب محفوظ فى بعض قصصه ما يلى : « وأما المرحلة الثالثة (من إنتاج نجيب محفوظ) فقد كانت ذات نزعة رمزية ترك فيها الفنانُ الواقعيةَ والتعبيرية بكل ما لها من منطق مباشر وغير مباشر ، بكل ما فيها من وضوح جلى وخفى ، ولجأ إلى طريقة الرمز ولف الأفكار فى أردية كثيفة وإلباسها أقنعة ساترة تاركاً لذكاء القارئ أن يفهم ما يشاء ويستخرج ما يريد ، وأحياناً يورطه فى الحيرة والتخبط والتخليط . وربما لم يكن اللجوء إلى هذه الطريقة تطوراً فنيا لكاتبنا العظيم بقدر ما كان تحايلاً فنيا فرضته بعض الظروف التى أراد فيها الفنان أن يقول كلمته بأية طريقة ليؤدى رسالته ويريح ضميره »[1] ، إذ المفهوم أن يلجأ القصاص إلى الرمز حين يخاف التعبير الصريح ، لكن من الصعب جداً أن يقال إنه قد أدى رسالته وأراح ضميره إذا لم يفهم القارئ عنه شيئاً ، بلْهَ إذا تحير القارئ وتخبط فى محاولته فهم ما يقوله . وها هو ذا د. هيكل نفسه يقول ليوسف إدريس :

---

١ ـ د. أحمد هيكل / نجيب محفوظ بعد المرحلة الرمزية / الهلال / نوفمبر ١٩٧٢ / ص ٩٥ .

« أنت ترتفع جدا حين تكتفى بالرمز القريب أو الإيحاء اللطيف وتترك لقارئك متعة الكشف بعد إعمال الذهن ... أما حين تتجاوز ذلك إلى الإلغاز والتعمية فأنت تبتعد عن قارئك كثيراً وتكاد تنفصل. وفرق بين الارتفاع والانفصال ، وأنت سيد العارفين »[١]. كذلك فإن د. شكرى عياد يعترض على ظاهرة الغموض التى انتشرت فى الأدب المصرى بعد عام ١٩٦٧ قائلاً : « إن هذا اللون من الأدب يبدو فى كثير من الأحيان كأن الغرض منه هو الهروب من الالتزام بفكرة لا لإعطائنا دلالة يتعذر توصيلها بغير هذا الأسلوب » [٢] . إن علينا ألا نغفل الظروف التى سادت فيها هذه النزعة ، فقد نشطت حاسة النقد فى أعقاب هزيمة ١٩٦٧ ، إلا أن الكتاب كانوا لايزالون خائفين أن يعبروا عن انتقاداتهم تعبيراً حرا . ومع ذلك فإنه لا بد من القول مرة أخرى بأن هذه الطريقة الغامضة الملغزة لا تفيد أحداً ولا تؤدى شيئاً .

أما المحذور الثانى فهو أن يعجز القصاص عن المحافظة على التوازن بين الرمز والواقع ، إذ لا بدّ للرمز أن يقوم بهذا الدور المزدوج . وبناء على هذا الأساس يلاحظ يوسف الشارونى أن كل شخصية من شخصيات ثروت أباظة ترمز إلى فكرة : فعتريس يرمز إلى الطغيان ،

١ ـ د. أحمد هيكل / النسيج القصصى عند يوسف إدريس / الهلال / سبتمبر ١٩٧٢ / ص ١١٣ .

٢ ـ د. شكرى محمد عياد / الأدب فى عالم متغير / ص ١٤٨ .

والشيخ بسيونى للرضا بهذا الطغيان ، وفؤادة للحرية ، وأن كلا منها يوازن فى دلالته بين الرمز والواقع ، إلى أن نصل إلى المشادة بين فؤادة وعتريس قاطع الطريق فى كهفه ، إذ يحاول عتريس أن يتزوج فؤادة بالقوة ، أو كما يقول الشارونى « يحاول بالطغيان أن يستولى عليها وعلى أمنع معاقل الحرية »، ويجرى الحوار بينهما على هذا النحو : «يقول عتريس لفؤادة :

- أرغمك على الموافقة .

- لا تستطيع .

- أقتلك .

- تستطيع ، ولكنك لا تكون قد تزوجت منى .

- أنالك بالقوة .

- لعلك تستطيع ، لكنك لا تكون قد تزوجت منى ... إذا قتلتنى فإنى لن أموت . أنا أملٌ فى نفسك . فكرةٌ فى ضميرك . الزواج منى حلم طفولتك وصباك وشبابك . إذا قتلتنى فسأظل فى نفسك أملاً وفكراً وحلماً لم يتحقق » .

ويعلق الشارونى على هذا الحوار قائلاً : « هنا نستمع إلى لغة تنأى بنا عن الواقع وندرك تماماً أننا لم نعد أمام قرويين فى كهف قاطع طريق . لقد نزع ثروت أباظه اللحم والعظم عن شخصيتيه وجعلهما كائنين أثيرين مجردين ... لقد اختل هنا التوازن بين الواقع والرمز

الذى حرص عليه المؤلف بنجاح طوال القصة ، ونزع قناع الواقع وسفر الرمز » [1] . إن الشارونى على حق فى هذه الملاحظة ، فإنّ هذه اللغة وتلك التصورات من مثل التأكيد بأن « الفكرة لن تموت » لهى فوق مستوى فؤادة الفكرى مهما تكن شخصيتها قوية ومهما تكن قد تلقّتْ نصيباً من التعليم المنظم .

---

١ - يوسف الشارونى / نماذج من الرواية المصرية / الهيئة المصرية العامة للكتاب / القاهرة / ١٩٧٧ / ص ٧٨ ـ ٨٠ .

الأسلــوب

رأينا كيف كان نقاد القصة فى المرحلة الأولى يعدّون الأسلوب عنصراً مستقلا عن بقية الجوانب الأخرى ، وهو ما استتبع أن يحظى هذا العنصر بأكبر نصيب من الاهتمام بعد موضوع القصة ، أما فى المرحلة الثانية ثم فى مرحلتنا الحاضرة فقد تقهقر الاهتمام بهذا الجانب إلى مكانه الطبيعى ليأخذ نصيبه المعقول من اهتمام النقاد وانتباههم . وفى المرحلة الحالية نرى كتباً مثل « فن كتابة القصة » لحسين القبانى و «القصة من خلال تجاربى الذاتية » للسحار تحاول أن تحدد خصائص الأسلوب القصصى الجيد . وهذه الخصائص ، فيما عدا الصحة اللغوية ، يمكن أن تُلَخَّص فى خصيصه واحدة رئيسية هى الانسجام . فالأسلوب الجيد ينبغى أن يكون منسجماً مع لغة العصر (وذلك يستتبع أن يكون خاليًا بقدر الإمكان من الرواسم مثلاً) ، ومنسجماً مع الموقف الذى يصفه (فيكون حاراً فى مواقف الحب ، ومتفجراً فى لحظات الغضب ... وهكذا) ، ومنسجماً أيضاً ، فى حالة الحوار ، مع شخصيات المتحاورين [١] .

فأما بالنسبة للأخطاء اللغوية الشائعة لدى ناشئه القصاصين فإن

---

١ ـ انظر حسين القبانى / فن كتابة القصة / الدار القومية / القاهرة / ١٩٦٥ / ص ٨١ ـ ٩٣ ، وعبد الحميد جودة السحار / القصة من خلال تجاربى الذاتية / ص ١٣ ـ ١٨ .

ثروت أباظة يبدى حنقه الشديد على ما يسميه جهلاً مطلقاً باللغة من جانب الكتاب الشبان . وهو يعزو « هذا الجهل المطلق باللغة » إلى اغترار هؤلاء الشبان بما يشيعه بعض النقاد والقصاصين من أن الأسلوب الجميل يشوه المعانى أو يحول بينها وبين الوصول إلى القارئ (١). ولا شك أن أباظة مُحقٌ فى حَنَقه هذا ، وكذلك فى اعتقاده « أن اللغة هى الآلة التى لا يصلح الكاتب إلا بها كما لا يصلح عازف الناى بغير ناى » وأنه « لن يستطيع كاتب أن يصل بما يريد إلى القراء إن لم تكن ثروته اللغوية واسعة عريضة » (٢) . ويحاسب د. محمد زغلول سلام يوسف إدريس بخاصةٍ وشبابَ الكتاب اليساريين التقدميين بعامةٍ حساباً عسيراً على ما فى أساليبهم من « عامية اللغة وعامية التعبير » مؤكداً أنه « لا يمكن أن تكون القصة جيدة مهما كان مضمونها قويا أو جذاباً إذا كان أسلوبها ضعيفاً أو مهلهلاً ». وهو يرى أن هؤلاء الشبان بحسْبانهم أن المضمون يغنى عن الشكل قد « أوردوا الكتابة العربية موارد قاتلة » ، وكان من جراء ذلك أن « ذهبت محاولات كثير منهم وجهودهم ولم تبق . وبقى مع هذا الأدبُ الأصيل ، مثل أدب توفيق الحكيم ويحيى حقى ونجيب محفوظ ممن يحرصون على رصانة التعبير وسلامته إلى جانب البناء الفنى المتين » . إلا أن د. سلام يحاول أن يجد ليوسف إدريس مع ذلك بعض العذر فى أن تخصصه فى الطب ربما لم يُتحْ له

---

١ ـ ثروت أباظة / فى طوفان القصة / الهلال / نوفمبر ١٩٦٢ / ص ٣٢ .

٢ ـ المرجع السابق / نفس الصفحة .

الاتصـال بالأدب العربى القديـم لينمّـى مقدرتـه التعبيريـة ، « ولكن ذلك لا يعفيه من الذنب تماماً » كما يقول [١]. وليست إدانة هذا العيب اللغوى الخطير مقصورة على مثل د. سلام وثروت أباظة ، فهذا شابّ من الشبان يشير إلى هذا النقص الفادح الفاضح فى أسلوب شاب آخر مثله . يقول حسـن الجـوخ عن أسلـوب رفقـى بدوى فى قصته «الغيبوبة» إن « صحة اللغة وفنونها لا أحد يشك فى ضرورتها لكل صاحب قلم جاد ... أديبنا الشاب لا يراعى قواعد اللغة من حيث الإعراب وتجنب اللحن ، وفى نفس الوقت يُدْخِل بعض الكلمات العامية دون أن يُفْلِح فى عملية المزاوجة بين الفصحى والعامية فيعيث فساداً فى الفصحى ولا يقف فى هذا عند الضرورات الفنية ، وهو عيب خطير نجده واضحاً عند معظم الأدباء الشبان » [٢] .

وثمة ملاحظة أخرى تتعلق بالأسلوب وبناء الجملة يذكرها حلمى محمد القاعود فى حديثه عن قصة محمد جلال «حب فى كوبنهاجن»،

---

١ ـ د. محمد زغلول سلام / ص ٣٦٨ ـ ٣٦٩ . وهذا مثال مما أخذه على أسلوب إدريس من عامية اللغة والفكر ، فهذا الأخير « يصف الرّدْح بأنه « عالى الوطيس » رغم أن هذا التعبير إنما يأتى عادة فى سياق وصف القتال وما أشبه لا فى سياق الشتائم . وانظر أيضاً نقد عزت محمد إبراهيم للدكتورة لطيفة الزيات لإسرافها فى استعمال التعبيرات العامية بدون داع فنى ولجهلها بالفصحى ، وذلك فى عرضه لـ «الباب المفتوح» (الأدب / فبراير ١٩٦١ / ص ٥٨١) .

٢ ـ حسن الجوخ / عرض « الغيبوبة » لرفقى بدوى / الكاتب / إبريل ١٩٧٧ / ص ١٢٢ .

إذ يقول : « سوف نلتقى فى هذه القصة المطولة بأسلوب تلغرافى يُسْقط من حسابه أدوات الربط جميعا : جُمَل تعقبها جُمَل يفصل بينها نقطة ، وهى جمل اسمية غالباً ... وهو منهج الأسلوب اللاتينى عموماً ... وأرى فى هذا قسوة على لغتنا الجميلة وتجافياً عن عطائها الجميل الذى يستطيع الكاتب استغلاله بصورة أجمل »[1]. وقد أصاب الناقد هنا القول بإشارته إلى ما تتميز به اللغة العربية عن كثير غيرها من اللغات من تنوع الجمل ما بين اسمية وخبرية ، وهو ما يعطيها مقدرةً على التقاط دقائق فى المعنى لا تستطيع هذه اللغات أن تؤديها إلا بشقّ الأنفس ، وحريةً فى بناء الجملة لا تتوافر فى اللغات المذكورة . وقريب من هذا ما أخذه محمد السيد عيد على يحيى الطاهر عبد الله من عدم إحكامه بناء جمله فى بعض المواضع من قصته « الطوق والأسورة » : « فوجدنا تقديماً لبعض أجزاء الجمل لا يفيد معنى خاصا خلال السياق » [2] .

وعلى العكس من ذلك نجد يوسف الشارونى يثنى على « ذلك الأسلوب العربى الرصين المتدفق الذى بذلت فيه الكاتبة (صوفى عبد الله) فى « عاصفة قلب » جهداً واضحاً من أجل تطويعه لمطالب الفن القصصى الذى يتناول حياتنا اليومية المعاصرة » . ثم يضيف قائلا : « وقد

---

١ ـ حلمى محمد القاعود / عرض « حب فى كوبنهاجن » لمحمد جلال / الكاتب / مايو ١٩٧٧ / ص ١٢٩ .

٢ ـ محمد السيد عيد / عرض « الطوق والأسورة » ليحيى الطاهر عبد الله / الكاتب/ مارس ١٩٧٦ / ص ١١٥ .

ساهمت جزالة اللفظ فى إضفاء جو المأساة الذى يخيم على الرواية»[1].

فالشارونى هنا ، فضلاً عن مدحه رصانة أسلوب صوفى عبد الله ، يشير إلى موافقة هذا الأسلوب للجو السائد فى القصة . أما محمد حنفى كساب فإنه يعيب أسلوب محمد جلال فى « حب فى كوبنهاجن » لافتقاره إلى هذه الموافقة قائلاً : « موضوع كهذا كان يجب فيه على المؤلف استخدام الأسلوب الهادئ ذى العبارات الطويلة النَّفَس حتى يمكن بواسطته تأمل مواقف الشخصيات تجاه الحدث المحورى فى الرواية، وهو واقعة السفر إلى أوربا . ولكن المؤلف ، بسبب ضيق الوقت على ما يبدو، استخدم أسلوباً مختزلاً أشبه بأسلوب البرقيات، وأكثر من استخدام النقاط ليوحى للقارئ أن اللهاث هو طابع الشابين ، وهذا ما أضر بنضج الحدث والمواقف وجَرَفَ المؤلف فى طريق الحدث السطحى دونما التفات إلى مواقف شخصياته تجاه الحضارة الأوربية » [2] .

وتذكر د. نعمات أحمد فؤاد فى ثنائها على أسلوب يوسف إدريس خصيصة أخرى من خصائص الأسلوب الجيد هى خاصّة الطزاجة والبراءة من الرواسم المحفوظة ، إذ تقرر أن « أسلوب الدكتور يوسف إدريس أسلوب « طازج » ... برئ كل البراءة من الكليشهات المحفوظة فى الأدب العربى » ، وتؤكد « أن هذه الطزاجة تشمل عنده كل شىء : الألفاظ والتشبيهات والنظرة إلى الناس والقيم والأشياء » مما كانت

١ - يوسف الشارونى / نماذج من الرواية المصرية / ص ١٣٧ .

٢ - محمود حنفى كساب / البحث عن الوجه الضائع فى رواية «حب فى كوبنهاجن» / الكاتب / يونيه ويوليه ١٩٧٩ / ص ٩٣ .

نتيجته أن أصبح « لأسلوبه بمقوماته كلها خاصّة الإثارة واللّفْت » (١).
وهى تورد هذه الصورة مثالاً على تلك « الطزاجة » ، إذ يقول يوسف إدريس عن سيدة عاطلة تافهة تولّد الشحم فى مواضع كثيرة من مساحة جسمها الواسعة (على حد تعبيره) مما يجعلها تغطى عقمها العقلى والمعنوى بكلام تقوله فى « نطاعة » : « إنها تجلس واضعة فخذاً على فخذ » . ثم تعلق د. نعمات قائلة : « أعتقد أن المؤلف يقصد هذا التعبير مكان ـ مثلاً ـ « رجلاً على رجل » ، حيث التعبير الأول فيه شحم ولحم وبدائية » (٢) .

ويمدح النقاد شاعرية الأسلوب القصصى مرحبًا بعضهم بها عندما يقتضيها الموقف (٣)، وطالبًا بعضهم أنها مطلوبة لذاتها كما يتضح من ثناء د. حمدى السكوت على أسلوب محمود عوض عبد العال فى قصة « سكّر مُرّ » لما فيه من شاعرية « سواء من حيث الإيقاع أو من حيث

---

١ ـ د. نعمات أحمد فؤاد / عرض « العيب » ليوسف إديس / المجلة / نوفمبر ١٩٦٢/ ص ١١٥ .

٢ ـ المرجع السابق / نفس الصفحة . ثم تمضى الكاتبة فتقول إن « العامية ... تأخذ مكانها الطبيعى فى الجملة فى راحة تامة ، بلا افتعال أو إقحام . فمثلا يقول : ألقى السؤال سائقًا العبط على الهبالة » . قارن هذا بهجوم د. محمد زغلول سلام (مرجع سابق / ص ٣٦٨) على ما يسميه عامية فى اللغة والتفكير فى أسلوب يوسف إدريس .

٣ ـ انظر مثلاً فؤاد دوارة / عرض « اللص والكلاب » / الكاتب / يونيه ١٩٦٣ / ص ٩٤ ، وعلى شلش/ عرض « ميرامار » / المجلة / يونيه ١٩٦٧ / ص ١١٦ .

الكثافة والتركيز والإيحاء » وقولـه إنه « كثيراً ما يشعر القارئ وكأنـه يقرأ قصيدة من الشعر الجديد »[1] . وعلى خلاف ذلك يرى د. محمد زغلول سلام أن « القصة تختلف عن غيرها من الأنواع الأدبية . فهى ، خلافاً للشعر مثلاً لأنها تُكْتَب بأسلوب نثرى مطاوع أقرب إلى كلام الناس ، لا يُلْتَزَم فيها ما يُلْتَزَم فى الشعر من لغةٍ خاصة أو أسلوب بعينه : الأسلوب الشعرى ... إلخ »[2] . فكلا الكاتبين ، كما يبدو، يتطرف فى رأيه ، والصواب أن يكون الموقف هو الذى يقرر أى لون من الأسلوب ينبغى استخدامه .

١ـ د. حمدى السكوت / مقدمة « سكر مر » لمحمود عوض عبد العال / دار العلم للطباعة / القاهرة / ١٩٧٠ / ص ٩ .

٢ ـ د. محمد زغلول سلام / ص ٢٥ .

السـرد

المعروف أن السرد القصصي يمكن القيام به من أكثر من وجهة نظر، فقد يؤدَّى من وجهة نظر إحدى الشخصيات ، كما يمكن أن يؤديه راوٍ عليم ، ثم هناك الطريقة الأقل شهرة ، وهي الكشف عن الحوادث من خلال رسائل متبادلة بين شخصين أو أكثر أو من خلال مذكرات إحدى الشخصيات ، فضلا عن تيار الوعي... (١). ولكل من هذه الطرق مزاياها وعيوبها : فالطريقة الأولى مثلاً تتيح قدراً أكبر من المتعة ومن التقارب بين الراوي والقارئ (٢) ، إذ يظن هذا الأخير أن الراوي إنما يخصه هو بالذات بما في قلبه متخذاً إياه صديقاً مما يجعله يتعاطف معه أسهل وأكثر (٣)، بينما الطريقة الثانية تتيح للقارئ فرصة لمعرفة كل ما يحدث في القصة والاطلاع على الخبايا النفسية للشخصيات جميعاً (٤)، إذ يُفْتَرَض في الراوي في هذه الحالة أنه على

---

١ ـ انظر السحار / ص ٣٤ ، ٣٧ ، ٤٠ ، ٤٣ ـ ٤٤ . ويؤكد السحار هنا أن القصاص مطلق الحرية في التزام طريقة من هذه الطرق بعينها على طول القصة أو في المزج بين اثنتين منها أو أكثر . وفي هذه الحالة الأخيرة عليه أن يحترس حين الانتقال من واحدة إلى أخرى .

٢ ـ د. عز الدين إسماعيل / الأدب وفنونه / دار الفكر العربي / القاهرة / ط ٢ / ١٩٨٠ / ص ١٦١ .

٣ ـ انظر السحار / ص ٣٦ .

٤ ـ د. عز الدين إسماعيل / ص ١٦١ .

علم بكل شيء وكل شخص ، في أي وقت وفي أي مكان[١]. ذلك ، وقد أَوْلَى نقاد القصة في مصر في هذه المرحلة اهتماماً كبيراً لطريقة السرد المتبعة في هذه القصة أو تلك . وفي مقالة بعنوان « عبد الرحمن الشرقاوي قصاصاً » تتناول د. فاطمة موسى طرق السرد التي يستخدمها هذا الكاتب مبينةً كيف أنه لم ينجح تماماً في ذلك . ثم تمضي قائلة إن « سرد الرواية عن طريق راوٍ ... طريقة قديمة في تاريخ الرواية ، وإن لم تعد اليوم ضرورية بعد أن ... أصبح لها (أي الرواية) من المواصفات المتفق عليها سلفاً بين الكاتب والقارئ ما يغني عن تبرير أو إثبات صحة ما يرويه الكاتب من أحداث . على أن من حق الكاتب أن يحتفظ بالراوي إذا أراد ، ولكن يتحتم عليه أن يجعل له دوراً في الحدث يبرر وجوده في مركز الرواية ، وهذا ما لم يفعله كاتبنا ... وكثيراً ما يُضْطَرّ الكاتب إلى وضعه جانباً ليحكي تفاصيل لا يمكن أن يعرفها الفتى الصغير ، ولا هو كان حاضراً وقتها ... الراوي في « الأرض » يختفي بانتهاء الفصل الثالث ، ولا يعود إلى الظهور إلا قبل نهاية الرواية . وهذا الجزء الذي لا يظهر فيه الراوي هو الجزء الرئيسي منها »[٢] . ويبدو أن الكاتبة تقصد بـ «الراوي» نوعاً معيناً منه هو الراوي المستخدِم ضمير المتكلم ، وإلا فإن الشرط الذي وضعته ، وهو أن يكون له دور في

---

١ ـ انظر مريام ألوت / ص ٢٥٨ ـ ٢٦٠ . كذلك يقدم ر. ولِكْ و أ . ورِنْ عرضاً مفصلاً إلى حد ما لمعظم هذه الطرق السردية (ص ٢٢١ ـ ٢٢٢) .

٢ ـ د. فاطمة موسى / عبد الرحمن الشرقاوي قصاصاً / الكاتب / فبراير ١٩٦٨ / ص ٩٤ ـ ٩٦ .

الحدث ... إلخ ، يصبح لا معنى له . وفيما عدا هذا فالكاتبة مُحقّة فى انتقادها لانتقال الشرقاوى المهتز من طريقة سردية إلى أخرى ، إذ إن هذا العيب خليق بأن يشدّ القارئ شدا عنيفاً مما هو مستغرق فيه من الحوادث وما هى متجهة إليه من تعقد وتشابك وذروة ... إلخ ، ويحطمَ الوهم الذى كان مستولياً عليه بأنه لا يقرأ بل « يشاهد » حوادث حقيقية تجرى أمام عينيه .

ومثّلَ الشرقاوى يستخدم ثروت أباظة فى : شىء من الخوف » زاويتين ، إذ يقدم شخصية حافظ بضمير الغائب ، غير أننا ما نلبث أن نستمع إليه يحدثنا بضمير المتكلم [١]. ولكنه على عكس الشرقاوى ينتقل من الواحدة إلى الأخرى بنجاح[٢] كما يقول يوسف الشارونى ، الذى يوضح أنه يستخدم « ضمير الغائب حين يتحدث حافظ عن وحدة وجوده الزمانية والمكانية بأرض مصر ، حتى إذا وصلنا إلى الحاضر توارى ضمير الغائب وبرز ضمير أكثر حضوراً ، وهو ضمير المتكلم ، ليعترف لنا بتجربة حبه ، ثم يعود ضمير الغائب ... وهكذا ، كأنما الضميرين زاويتان مختلفتان يلتقط منهما المؤلف الموقف حتى يصبح أكثر تجسيماً » [٣] .

---

١ - يوسف الشارونى / مرجع سابق / ص ٧١ - ٧٢ .

٢ - يسمى إ . م فورستر الانتقال الناجح من طريقة إلى أخرى "bouncing" (ص ٧٨ - ٨١). ويقترح كاتب هذه السطور أن يسمّى فشل القصاص فى هذا الانتقال « اهتزازا » .

٣ - الشارونى / نفس المرجع والموضع السابقين .

وفى عرضه لقصة محمود دياب « رؤية الظلال فى الجانب الآخر » يسلط الشارونى الضوء على منهجين مختلفين فى تطبيق طريقة السرد فى الثلاثيات والرباعيات من خلال أكثر من راو : فقد استخدم فتحى غانم أحد هذين المنهجين فى « الرجل الذى فقد ظله » ، واستخدم الثانى محمود دياب فى قصته المذكورة آنفاً . فأما غانم فيقدم الرواة الآخرين قبل أن يترك بطلَ القصة يوسف السويفى يحكى ما وقع من وجهة نظره. ثم يمضى الشارونى قائلاً إننا « نستمع إليه بعد أن عرفنا رأى الآخرين فيه ، أما فى قصة « الظلال فى الجانب الآخر » فإن مؤلفها يلجأ إلى عكس هذا الترتيب : إننا نستمع فى القسم الأول ، وهو أطول الأقسام ، إلى حكاية جميل ، الذى يمكن اعتباره الشخصية الرئيسية فى هذا العمل الأدبى ، ثم نستمع بعد ذلك إلى أقرب الناس إليه وهم يحكمون عليه . ولهذا الاختلاف فى الترتيب أثره ، فيوسف عبد الحميد السويفى لا يمكن أن يخدعنا ، بل هو لا يحاول أن يخدع نفسه ، كأنما يدرك أنه سبق لنا أن تعرفنا عليه ممن اصطدمت مطامحه بمطامحهم فلا مهرب له إذن منهم ولا منّا ، وهكذا تصبح روايته أقرب إلى الاعتراف . أما جميل فهو لا يقدم لنا نفسه على حقيقتها بل كما يريد أن نعتقد فيه كأنما لا يدرى أننا سنلجأ مباشرة ، بعد الانتهاء من الاستماع إلى أقواله، إلى أصدقائه وعشيقته لنعرف منهم الجوانب المكملة لحقيقته ... وهكذا لم تكن حكايات مصطفى وروز وإسماعيل التى تكوّن الأقسام الثلاثة التالية إلا بحثاً وراء الظلال فى الجانب الآخر من حقيقة

جميل » [1]. وواضح من هذا النص كيف أن وجود أكثر من راوٍ يساعدنا على رؤية الحوادث أفضل فتصبح معرفتنا بها أغنى ، وذلك بغض النظر عن ترتيب رواية بطل القصة بين بقية الروايات ، وإن استتبع هذا الترتيب بعض الاختلافات .

ومع ذلك فإن هناك مكانا فى داخل هذا التنويع لتنويع أكثر ، ففى مقالته عن « الرجل الذى فقد ظله » يحدثنا الشارونى أيضاً « أن كل جزء من أجزاء (هذه) الرباعية مكتوب بضمير المتكلم ، ولكن هذا لا يعنى أن أسلوبها الفنى واحد ، فالتعبير بضمير المتكلم يخضع أحياناً ، كما فى الأدب التقليدى ، لقواعد المنظور . فـ «روبنسون كروزو » و « رحلات جلفر » و « السراب » مثلاً مكتوبة بضمير المتكلم ، لكنها لا تختلف من حيث الرؤيا الفنية عما لو كانت مكتوبة بضمير الغائب سوى أننا لا نرى الأمور إلا من خلال وجهة نظر إحدى الشخصيات ، فالأحداث يتم سردها فى ترتيبها الزمنى ، والمعانى تتتابع تتابعاً منطقياً . وفى أواخر القرن التاسع عشر ومع ظهور فكرة الديمومة البرجسونية وتداعى المعانى الفرويدى استُخدِم ما يسمى بمنهج المنولوج الداخلى ... وإلى هذا المنهج ... ينتمى الجزء الثالث من الرباعية ، فلا مجال فيه لسرد الأحداث وتعاقبها الزمنى ... والمعانى تتداعى طبقاً لما يثيره الحاضر

---

١ ـ يوسف الشارونى / عرض « رؤية الظلال فى الجانب الآخر » / المجلة / سبتمبر ١٩٦٤ / ص ١١٩ ـ ١٢٠ .

... ولا تناسب بين أطوال السرد » [1]. فهذا الاختلاف فى المنهج السردى داخل الحكاية من خلال ضمير المتكلم يعيننا ، كما قلنا قبلا ، على رؤية الجوانب المختلفة للشخصية أو الموقف . فالأفضل مثلا للشخص غير المتعلم أثناء سرده لحكايته أن يلتزم الترتيب الزمنى ، وإلا ساد الاضطراب فى روايته ، بل الأفضل للشخص المتعلم نفسه ألا يحكى كل ما يفد على ذهنه ، لأن تجاهل مبدإ « الاختيار » من شأنه أن يفسد القصة . ولهذا فإن على شلش يعيب على قصة « رغبة سرية » لعزت الأمير أن بطلها (واسمه س) « يسجل ... ، وبنصّ اعترافه ، أى شىء يخطر بباله . وهذه أولى سلبيات تيار الشعور كتكنيك أدبى وليس كأداة من أدوات التحليل النفسى عند فرويد أو يونغ. ذلك أنه إذا ارتفع تيار الشعور كأداة عملية إلى مستوى التكنيك الأدبى فلا بد أنْ يصحب ذلك ما أشرنا إليه من قدرة على الرقابة والضبط ، وإلا صار الأمر هذياناً أو « أى شىء يخطر على البال » . غير أن « س » ينبهنا إلى أنه سيسجل أى شىء يخطر على باله ، وكأنه يدعونا إلى أن نغفر له زلات باله هذا » . ويمضى شلش ساخراً بهذه الطريقة فيقول : « ومع هذا كله فإننا هنا أشبه بالمتفرج على مسرحية مرتجلة دون نص محدد ، ولا غبار فى أن نرتجل مع الممثل فنُسْقط أو نضيف جملاً وعبارات بشرط أن يكون الارتجال ، أو ما يمكن أن نسميه

١ ـ الشارونى / عرض « الرجل الذى فقد ظله » / المجلة / إبريل ١٩٦٢ / ص ١٢٧ ـ ١٢٩ .

بالمشاركة فى الخلق الفنى ، قائماً على إدراك ماهية الدور وأبعاد الشخصية التى تمثله » [١]. والحقيقة أن ما يخبرنا به البطل من أنه سيسجل أى شىء يخطر على باله ليس عذراً بل اعترافاً بالعجز عن أداء ما هو أفضل .

وفى المقدمة التى كتبها لقصة محمود عوض عبد العال « سكر مر » يشير د. حمدى السكوت إلى ما يظنه إضافة جديدة من جانب عبد العال إلى أسلوب « تيار الوعى » من عدم إخبار المؤلف لنا تصريحاً أو تلميحاً « أن هاتيك المشاعر والأفكار هى مشاعر وأفكار هذه الشخصية أو تلك . وإنما لجأ المؤلف الشاب إلى عرض كل « تيارات الوعى » فى الرواية من خلال « تيار وعى » واحد كبير لأحد الشخصيات ، وهو إبراهيم زنوبيا ، الذى يجلس فى مكتبه فى الثامنة والنصف صباحاً ليحتسى فنجاناً من الشاى فلا يفرغ من احتسائه فى تمام العاشرة إلا وقد استعاد بذاكرته ، وبأسلوب « تيار الوعى » ، كل أحداث هذه الرواية » . ويمضى د. السكوت قائلاً إن « هذه الطريقة ، على ما أعلم، لم يلجأ إليها قصاص عربى من قبل . وهى ولا شك ستثير كثيراً من الجدل » . ثم يخبرنا أنه لم يستسغها بادئ الأمر ، وعَجِبَ كيف يمنح المؤلف لإحدى الشخصيات هذه القدرة الخارقة التى تمكنها لا من أن تتسلل إلى رؤوس الشخصيات الأخرى فحسب بل من نقل ما كانت

١ ـ على شلش / عرض « رغبة سرية » لعزت الأمير / المجلة / أكتوبر ١٩٧٠ / ص ١٧٠ .

تضطرب به هذه الرؤوس من أفكار ونزوات ومشاعر فى دقة مذهلة ، وذلك فى شكل تيارات وعى . ثم يقول إنه « مع المضى فى القراءة أخذتُ أحس بذلك الاعتراض ... يتلاشى تدريجيا ، وبدأتُ ألاحظ أنه مع مثل هذا الأسلوب الذى يحققه استخدام تيار الوعى يختفى وجود الراوى تماماً من ذهن القارئ ، ومن ثم يستوى أن يكون هذا الراوى عليماً بكل شىء أو شخصيةً من الشخصيات محدودة القدرات . وأقصى ما كنا سنطالب به المؤلف هنا هو بعض عبارات الربط التقليدية التى توضح لنا أن ما سيذكره الراوى إنما هو على سبيل التخمين لا القطع ، كأن يقول مثلاً: « ولعل نادية فى ذلك الوقت كانت تفكر على هذا النحو ». ولكن هذه العبارة وأمثالها بدت لى مع درامية أسلوب الرواية ضرباً من الإطناب لا مبرر له إن لم تكن حشواً سخيفاً ، وبخاصة وأن المؤلف استطاع ، رغم اختفاء تلك العبارات التى عادة ما توضح أيضاً أن تيار الوعى هنا هو لهذه الشخصية أو تلك إلا فى حالات نادرة ، أن يجعلنا نتعرف فى سهولة على الشخصيات المختلفة من خلال الظروف والاهتمامات المتغايرة لكل منهم » [1] .

إلا أن هناك فى الحقيقة اعتراضين هامين جدا على هذا التجديد المشار إليه هما : أن ما يتمتع بها البطل من قدرة على النفاذ إلى عقول الشخصيات الأخرى ومشاعرها يعاكس الواقع معاكسة تامة ، فضلاً عن

---

١ ـ د. حمدى السكوت / مقدمة « سكر مر » / ص ٦ ـ ٨ .

أن هذا التجديد من شأنه أن يرهق القارئ إرهاقاً شديداً ويحول عملية القراءة من متعة إلى ألم ، وبخاصة حين لا يهتدى القارئ طريقه إلى معرفة الشخصية التى مرّت بوعيها هذه الفكرة أو تلك التى مرّ بنفسها هذا الشعور ، وهو غير قليل فى القصة على عكس ما يدعى د. السكّوت. إن للتجديد أسساً ينبغى أن ينهض عليها ، وليس هو بهلوانية ورغبة فى لفت الأنظار من أى طريق .

رسم الشخصية

إن أهم ما ينبغى مراعاته فى رسم شخصية ما هو أن تجىء هذه الشخصية حيّة وواقعية . والنجاح فى هذا يعتمد على عدة أسس : فأبعاد الشخصية لا بد أن تكون واضحة أمام عين القارئ ، كما أن تصرفاتها بعامة لا بد أن يحكمها المنطق المستخلَص من ملامحها النفسية والعقلية والجسدية ، اللهم إلا إذا استطاع الكاتب إقناعنا بسبب معقول لخروجها على ما كان حقيقًا بها أن تفعله فى هذ الموقف أو ذاك . ثم إن الشخصية لا ينبغى أن تُرْسَم على أنها خيِّرة تمامًا أو شريرة شرًّا خالصًا . وعلى القصاص ألا يتدخل فى سلوك الشخصيات أيًا كان هذا التدخل[1]. إنه بالطبع هو الذى رسم هذه الشخصية وأخذ بيدها طَوَال القصة ، لكن هذا لا بد أن يتم من خلف ستار بل بلا وعى من جانب القصاص نفسه إلى الحدّ الذى يبدو معه ، حتّى له هو ، وكأن الشخصية هى التى تتصرف من تلقائها . إن القصاص الذى يراعى هذه الأسس من شأنه أن ينجح فى خلق شخصيات حية نابضة لا يستطيع القارئ إلا أن يتقمصها أو على الأقل يتعاطف معها [2] ولا يسهل عليه نسيانها وإن طال به المدى ، وهو ما يعد فى نظر بعض النقاد مقياسًا لجودة أية قصة . تقول نانسى هيل : « لا أظن أن هِلْ خلافا على أن الشخصيات ،

١ ـ انظر حسين القبانى / ص ٧٠ ـ ٨٠ .

٢ ـ انظر د. عز الدين إسماعيل / ص ١٦٥ .

الشخصيات التى تنبض بالحياة ، هى أهم عنصر فى القصة، فإن أحداً لا يتذكر القصص لأسلوبها أو لما فى بناء حبكتها من مهارة ، بل إن ما نتذكره هو الأميرة ماريا والأمير أندريه ، وبيكى شارب وليدى ددلك ، وزليخا دوسون وشيلا زوجة لويس إليوت . إن الشخصيات ، الشخصيات التى تخاطب الناس جميعاً ، هى فى الواقع حياة القصة أو القصة القصيرة » (١) .

وبالنسبة للطرق التى تقدّم بها الشخصية إلى القارئ فإن القصّاص يمكن أن يقدمها إليه دفعة واحدة منذ البداية (٢) إذا كانت عناصر المشكلة مثلاً قد تجمعت قبل بداية القصة ، إذ إن نقطة انطلاقه فى هذه الحالة سوف تكون بدء الصراع بين الشخصيات الرئيسية . بيد أن الكاتب قد يختار طريقة أخرى فيقدم شخصياته قليلا قليلا ، مازجاً بين تقديم الشخصية وبين خلق الجو المناسب (٣). وأيّا ما يكن الأمر فإن القصاص فى رسمه لشخصياته يعتمد على ملاحظاته اليومية وعلى

1- Nancy Hale, The Realities of Fiction, Macmillan, London, 1963, p. 48 .

٢ ـ إلا أن هذه الطريقة أصبحت فيما يبدو بالية . يقول ر. ولك و أ . وَرَنْ إن «القصاصين القدماء أمثال سكوت يخصصون لكل من الشخصيات الرئيسية فقرة تصف وصفاً تفصيلياً مظهرهم الجسمانى وأخرى يحللون فيها أخلاقهم ونفسياتهم» . ويسمى الكاتبان هذه الطريقة بـ « رسم الشخصية بالجملة : block characterization » (ص ٢١٩) .

٣ ـ انظر السحار / ص ٩٠ .

خياله ، الذى يقوم بدور هام فى عملية الغربلة والانتقاء والحذف والمزج ... إلخ [(١)] .

وكل هذا قد أصبح من الشهرة بحيث إن الإنسان ليدهش من آراء محمود تيمور فى آخر حياته عن العلاقة بين القصاص وشخصياته ، إذ إنه يؤكد أن هذه العلاقة تشبه العلاقة بين الله ومخلوقاته ، بمعنى أن القصاص فى رسمه للشخصية لا تقيّده أية قواعد وأنه لاحق لنا أن نسأله : « لماذا فعلت ؟ ولماذا تركت ؟ فإن جوابه العتيد أنه فعل ما فعل وترك ما ترك لحكمة مقصودة ، وإن خفيت عن الأنظار الأفكار » [(٢)]. إن مثل هذا الرأى لهو من التطرف بمكان ، إذ ينبغى أن تكون تصرفات الشخصيات القصصية مقنعة أو على الأقل قابلة للتفسير [(٣)]. وذلك الإقناع وهذه القابلية للتفسير يستندان إلى عدد من القواعد سبقت الإشارة إلى بعضها . بل إن تيمور نفسه بعد ذلك مباشرة يشرع فى تنبيه القصاصين الناشئين لما ينبغى عليهم مراعاته حين يكتبون قصصهم ويصورون شخصياتها .

---

١ ـ المرجع السابق / ص ٧٨ ـ ٨٥ . ويمكن القارئ أن يرجع إلى كتاب نانسى هل المشار إليه آنفاً (ص ٤٩ ـ ٥٠)، حيث يجد تصوُّرها لدور الخيال شبيها بتصور السحار ، وإن اختلفت العبارة ، فهى مثلا تقول : « عملية الخلق the creative process » حيث يقول السحار : « الخيال » ... وهكذا .

٢ ـ محمود تيمور « لماذا أقتل أبطالى ؟ »/ الهلال / مايو ١٩٧٣/ ص ١٤ ـ ١٣٦ .

٣ ـ انظر فى ذلك إ . م . فورستر / ص ٦٢ ـ ٦٣ .

ويلقى نجيب محفوظ مزيداً من الضوء على موضوع رسم الشخصية إذ يقول إن « علاقتى بأبطالى بسيطة جداً . عرفتهم (أى أبطال « بداية ونهاية ») فى طفولتى وهم يخوضون مشاقّ نشأتهم الصعبة ، ثم انتهوا بعد ذلك جميعهم نهايات ناجحة . وقد أزعجونى جدا فى حياتى الخاصة فى كلتا الحالتين ، وفكرت أول الأمر أن أكتب عنهم هذه الرواية بأسلوب كوميدى مضحك ... وقد كانت حياتهم ، وخصوصاً بعد نجاحهم ، حافلة بما يضحك . ولكننى عندما استغرقتنى الكتابة نَسيتُ تماماً نهاياتهم الحسنة التى أثارت احتجاجى أول الأمر ، وإذا بى أكتشف فى حياتهم مآسى لم تكن تخطر على بالى عندما خالطتهم وأنا طفل صغير . كنت فى مطلع حياتى أسخر منهم ، فإذا بى وأنا أكتب قصتهم أمتلئ احتراماً لهم ... وخَلَقْتُ لحياتهم نهايات من وحى إحساسى لا من واقع حياتهم »[1] . وبعبارة أخرى فإن نجيب محفوظ ، وإن استوحى قصة حقيقية وأشخاصاً حقيقيين ، قد وجد ، حين شرع يكتب هذه القصة ، أن شخصياته قد خرجت عما التزمته فى حياتها الحقيقية ، وهو ما يعنى أن الشخصيات القصصية ينبغى أن تُتْرَك لها الحرية للتصرف كالبشر الحقيقيين لا أن تُجْبَر على سلوك بعينه بناء على تخطيط أُعدَّ سَلَفا . ويمضى محفوظ فى إلقاء الضوء على هذه المسألة فيقول : « هناك علاقات بينى وبين شخصيات رواياتى . والعجيب فى

١ ـ ألفريد فرج / نجيب محفوظ يتحدث عن فكره وشخصياته / الهلال / سبتمبر ١٩٦٥ / ص ٤٥ . وانظر كذلك السحار / ص ٩٤ ـ ٩٥ .

هذه الحالة أن الكاتب قد يبدأ بشخص ما ، وسرعان ما ينسى الأصل لحساب الصورة الروائية ، وتستقر الحقيقة الروائية فى الصورة ويصير الأصل صورة باهتة لها غير هامة بتاتاً »[1] .

وهناك مسألة أخرى تتصل برسم الشخصية هى : أينبغى على القصاص ، وهو يرسم شخصية ما ، أن يستوحيها من واقع حياته ومجتمعه أم يجعلها شخصية مثالية تعكس ما ينبغى أن يكون ؟ إن بعض النقاد يطلبون من القصاصين أن يجعلوا شخصياتهم إيجابية وثورية تصور الطبقة الصاعدة فى المجتمع . ويعرّف عبد المنعم صبحى الشخصية الإيجابية بأنها « النموذج الذى يتفاعل مع الأحداث ويعمّق واقعه ويعيشه بقصد تغييره إلى أفضل وأرقى ... وهو نموذج لطبقة صاعدة فى المجتمع . لذلك فهو يتميز بالوعى الاجتماعى للواقع الذى يحياه ، والمثابرة والاحتمال الإيجابيين ... إلخ »[2]. ومثل هؤلاء النقاد يريدون أن يُبصِر القَصّاصُ الحياةَ والمجتمعَ من نفس الزاوية التى ينظرون منها هم أنفسهم ، كما أنهم يؤمنون إيماناً جازماً بمقدرة الطبقة

---

١ ـ سامح كريم / لقاء مع نجيب محفوظ وثورة ١٩١٩ / الكاتب / إبريل ١٩٦٩ / ص ٢٢ .

٢ ـ عبد المنعم صبحى / الشخصية الإيجابية فى أدب نجيب محفوظ / الكاتب / يونيه ١٩٦٣ / ص ٦٤ . ويقدم أحمد محمد عطية تعريفاً للشخصية الإيجابية لا يختلف كثيراً عن هذا (انظر « البطل الثورى فى الرواية العربية الحديثة » / وزارة الثقافة والإرشاد القومى / دمشق / ١٩٧٧ / ص ٢٩) .

العاملة (لا لشيء إلا لأنها طبقة عاملة) على إحداث التغيير المنشود فى الظروف الاجتماعية ، وبالتالى على جعل الحياة أفضل وأعدل . وفى حديثه عن شخصيات نجيب محفوظ ويوسف إدريس يحمّل أحمد محمد عطية هذين الكاتبين مسؤولية تقصير شخصياتهما عن بلوغ المثال الذى يحلم به . يقول : « إن البطل فى روايات نجيب محفوظ بطل بلا بطولة ، فهو بطل غير قيادى ، ودائماً ينقصه الوعى الكامل . وحتى إذا وجد إيديولوجيته فهو ينقصه التكتيك والإستراتيجية . وهو دائماً بطل فاشل ، انتهى فى رواية « ميرامار » إلى الخيانة والقتل كالمصير الذى أدرك بطليه سرحان البحيرى ومنصور باهى . وقد لاقى بطل يوسف إدريس الثورى مصيراً مماثلاً لمصير بطل نجيب محفوظ . كما لاحظت ... أن « حمزة » بطل روايته « قصة حب » الثورى المقاوم والمناضل بالسلاح والفكر والعقل ، والذى قام بدور قيادى فى إحدى لجان الكفاح المسلح ضد الإنجليز فى معارك القناة خلال عام ١٩٥١ ، والذى تميز بوعى فكرى سياسى واجتماعى لقضية الثورة والتحرير ، هذا البطل انتهى فى رواية « البيضاء » إلى التراجع الشامل عن كل ما آمن به وعمل من أجله : الوطن والثورة والحرية والاشتراكية. وهو أنموذج لفشل بطل الطبقة الوسطى فى تحقيق إنجاز ثورى كامل» (١) .

ومما يجدر ملاحظته أن الكاتب ينظر إلى الشخصيات المختلفة فى

---

١ ـ أحمد محمد عطية / ص ١٢ ـ ١٣ .

قصص نجيب محفوظ المتعددة (والكلام ذاته ينطبق على شخصيات إدريس وقصصه) وكأنها شخصية واحدة . كُلُّ ما فى الأمر أنها تنتقل بعد الفراغ من هذه القصة إلى تلك التى تليها ، مع أن كل قصة هى فى الواقع عالم مستقل ، وينبغى التعامل معها على هذا الأساس . ومن ثم فإن شخصية ما قد تكون إيجابية وناجحة فى قصة بعينها بينما تكون نظيرتها فى قصة أخرى للمؤلف ذاته سلبية فاشلة ، وذلك حسب الموضوع الذى يتناوله القصاص وحسب ظروف الشخصية نفسها وما تتفرّد به . ثم إن من الإجحاف أن نطلب من القصاص أن يرسم شخصيات بعينها ويقدمها لنا على النحو الذى نَهْوَى ، بل كل ما نستطيع أن نطالبه به هو أن يترك لشخصياته حرية التصرف ، أى أن تكون هذه الشخصيات مقنعة وممتلئة بالحياة . كذلك من الملاحظ أن عطية ينظر ، فيما يبدو ، إلى الحياة من خلال منظار ذى عدسات تشوه الأشياء ، إذ لا يمكنه أن يرى للشخصية الإيجابية وجوداً خارج نطاق الطبقة العاملة [1] كما لو أن أفراد الطبقة العاملة هم ملائكة وليسوا بشراً مثل بقية الناس . إن هذا تصور غريب ومضحك ويفتقر إلى النضج والخبرة بالنفوس البشرية . ثم إن الطبقة على كل حال لا تحدد وحدها الخط الأخلاقى أو الملامح النفسية لشخص ما. وهذا أحمد عباس صالح،

---

١ - انظر هنا أيضاً تحليله لشخصية عبد الله النديم كشخصية قصصية فى « العودة إلى المنفى » لأبو المعاطى أبو النجا / ص ١١٥ ، ١٨ - ١٣٩ .

وهو أيضاً كاتب يسارى مثل عطية ، لا يَحْصُر الشخصية الثورية فى الطبقة العاملة بل يوسع الدائرة التى يمكن أن تظهر فيها هذه الشخصية، وإن لم يوسّعها إلى الحد الكافى ، فهو يحدد الشخص الثورى متسائلاً : « هل هو بالضرورة من طبقة ما ؟ ». ثم يسارع إلى الإجابة قائلاً : «لوكان الأمر كذلك لكان كل من ينتمى إلى طبقة الفلاحين الأجراء ثوريا ، ولكن الواقع أن الثورى يعانى اجتماعيا سواء كان فى صفوف البورجوازيين الصغار أو فى صفوف العمال أو فى صفوف المثقفين . ومن هذه المعاناة تتسع الرؤية من النطاق الفردى إلى النطاق الاجتماعى ... وأعتقد أن الثورى المصرى هو الذى أنجبته الطبقة العمالية أو طبقة الفلاحين أو البورجوازية الصغيرة ، وهو ليس بالضرورة عاملاً أو فلاحاً أو حرفيا أو تاجراً صغيراً بل غالباً مثقف ... وبالتالى فإن الموقف الثورى لا يتكون من مجرد الثقافة بل من الوضع الاجتماعى مضافاً إليه الثقافة . والوضع الاجتماعى شىء أساسى لأنه هو الذى يصهر الشخصية الثورية ويوجهها للثقافة الثورية » [1] . لقد سبق القول إن نظرة أحمد عباس صالح إلى هذه النقطة ، وإن تكن أوسع من نظرة أحمد عطية ، لا تزال أضيق مما ينبغى، فإن الشخص لا يصبح ثوريا مناضلاً ويرضى عن طيب خاطر بالتضحية براحته وماله ، بل بحياته أيضاً إن تطلب الأمر ذلك ، لمجرد أنه مثقف ومن طبقة دنيا ، بل هو يصبح كذلك لأن نصيبه

---

١ ـ أحمد عباس صالح / رد على نجيب محفوظ / الكاتب / مارس ١٩٦٦ / ص ٩٨ .

من الشعور الإنسانى والحس الأخلاقى فى المقام الأول نصيب كبير مما يجعل اهتماماته تتجاوز دائرة مصالحه الخاصة ، وذلك فوق تحلّيه بفضائل الشجاعة والتصميم والقدرة على التحمل . إن شخصاً ما قد يخرج من الطبقة العاملة مثلاً ويكون مثقفاً ثم لا يكون ثورياً ، لأنه أنانى وانتهازى . بل قد يتحول هو نفسه إلى مستغل لأفراد الشعب المطحونين الذين ينتمون إلى نفس طبقته . كذلك ينبغى ألا يغيب عن بالنا أن الطبقة نفسها ليست شيئاً جامداً ساكناً ، فإن فقير اليوم قد يكون غنىّ الغد ، والعكس صحيح، وأولاد أستاذ الجامعة أو أحفاده مثلا قد يجدون أنفسهم لسبب أو لآخر فى عداد عمال المصانع . وفضلاً عن ذلك فمن التعسف أن نفرض على القصاص أن يجعل شخصياته شخصيات إيجابية ثورية حتى لو لم يكن هناك المسوغ الكافى لأن يكونوا كذلك . إن ملاحظة نجيب محفوظ فى هذا الصدد لهى ملاحظة مقنعة ، إذ يقول :

« إن المجتمع الذى كان الكاتب يتابعه لم تكن شخصياته الأساسية من الثوريين ولكن من الممزقين والانتهازيين ، وهم الذين أراد بتحليلهم الوصول بقدر الإمكان إلى فهم أزمته المعاصرة له » (١) .

---

١ ـ نجيب محفوظ / ملاحظات على المشكلة الميتافيزيقية / الكاتب / مارس ١٩٦٦/ ص ٩٢ .

كتابة الحوار

هذه هى إحدى القضايا التى لَمَّا يتفق النقاد على رأى حاسم بشأنها. وهى ، كما رأينا ، تعود على الأقل إلى أوائل القرن ، وإن تعقدت المناقشات حولها بمرور الزمن . وفى إشارتها لبعض المشاكل الفنية المتعلقة بالقصة المصرية والتى يتعين على النقاد المصريين أن يجدوا لها حلولاً أصيلة تتذكر د. فاطمة موسى مشكلة كتابة الحوار التى، كما قلنا ، لَمَّا تحسم[1]. وبالنسبة لتعقّد المناقشات حول هذه القضية فإننا نرى أوّلاً أن مواقف النقاد منها لم تقتصر على الموقفين التقليديين : موقف المحبّذين لاستخدام العامية ، وموقف الرافضين لها رفضاً قاطعاً . وثانياً فإن بعض النقاد قد غير موقفه بمرور الوقت ولتنبّهه لاعتبارات كان من قبل غافلاً عنها أو لا يقدّرها حق قدرها . وثالثاً فإن الحجج التى تستند إليها الأطراف المختلفة قد تعددت وتنوعت .

وفى مقال عنوانه « مطالعة ومناقشة ومشاهدة » يتحدث د. محمد مندور عن مناقشة فى إحدى اللجان الأدبية تناولت هذه القضية وكان هو طرفاً فيها ، قائلا : « كنت أعتقد أن المناقشة ستقتصر على الإباحة أو الرفض ، ولكنى لم ألبث أن فوجئت برأى ثالث جديد لأديبنا القصصى الكبير محمود تيمور عندما قال إن إنكار الواقع لا يمحوه ،

---

١ ـ د. فاطمة موسى / نجيب محفوظ وتطور فن الرواية فى مصر / الكاتب / مايو ١٩٦٨ / ص ٦٩ ـ ٧٠ .

ووجود لغة تُسْتَخْدَمَ فى الحياة اليومية لشعبنا غير اللغة الفصحى حقيقة لا تُنْكَر ، كما أن استخدامها كوسيلة للتعبير الأدبى الفنى أمر واقع لا شك فيه ولا نستطيع تجاهله . ولكن أديبنا الكبير لا يستطيع أن يجيز القصص التى تجمع بين اللغتين ، ويرى فيها خلطاً معيباً عندما يلجأ الكاتب إلى الفصحى للسرد والوصف والتحليل ثم يلجأ إلى العامية فى أجزاء من الحوار . والرأى عند أديبنا الكبير هو أنه لا مانع لديه من أن يختار كلُّ كاتبٍ اللغةَ التى يفضلها أو يحس بأنها أكثر مواتاة لفنه ، على أن يكتب باللغة التى يختارها قصتَه من أولها إلى آخرها » [١].

ومع ذلك فإن تيمور لا يذهب إلى المدى الذى يذهب إليه د. رشاد رشدى ، الذى يعلن إعلاناً متحمساً ، وإن يكن غير مسوَّغ ولا مُقْنِع ، أنه « من أشد الناس إيماناً بقوة العامية ومستقبلها » ، وينتظر «بصبر فارغ ذلك الوقت الذى تصبح فيه لغةَ كتابة القصة الطويلة novel والمسرحية play ». ثم يتناول تاريخ اللغة الإنجليزية مشيرا إلى أن أكثر الشعر الإنجليزى قبل القرن الخامس عشر كان يُكْتَب باللاتينية أو الأنجلو ساكسونية ، « فجاء تشوسر وكتب باللغة الإنجليزية العادية التى يتكلم بها الرجال المثقفون فى إنجلترا ... » ، ومؤكدا أن اللغة العربية سوف يكون مصيرها ، لا قدر الله ولن يقدر ، مصير اللاتينية [٢]. بيد

---

١ ـ الكاتب / مايو ١٩٦٢ / ص ٦ .

٢ ـ انظر د. رشاد رشدى / القصة بين الفصحى والعامية / الهلال / أغسطس ١٩٥٩/ ص ٤٥ .

أن د. رشاد رشدى قد أثار برأيه هذا المتهافت أسئلة بغير جواب ، إذ ماذا عن الفنون الأدبية الأخرى غير القصة والمسرحية ؟ وهل فى طبيعة هذين الفنين بالذات ما يستلزم العامية ؟ فإن يكن الجواب بالإيجاب فهل نفهم من هذا أن ما نُشر فعلاً من قِصَصٍ (طويلةٍ على حد تعبيره) ومسرحيات مكتوبة بالفصحى غير مقبولة فنيا لديه ؟ إنه للأسف قد اقتصر على الاستشهاد بتاريخ اللغة الإنجليزية التى قد تخصص فى أدبها على رغم أن تاريخ لغة ما لا ينطبق بالضرورة على تاريخ لغة أخرى ، إذ إن لكل لغة ظروفها الخاصة . ولو افترضنا جدلاً أن الله قد حقق فعلاً أمانى هذا الكاتب فإن العامية فى تلك الحالة سوف تحتاج إلى تاريخ طويل حتى تصبح لغة أدبية يمكنها التعبير عن الأفكار المعقدة والمشاعر الراقية والخطرات الذهنية الدقيقة ، وهو ما تقوم به الفصحى التى بين أيدينا اليوم بكل سهولة لما لها من تاريخ طويل وتجربة ثرية فى حقل الفكر والأدب . ثم إنها ، جرياً على منطق الأستاذ الدكتور، سوف تصبح يوماً ما لغةً فصحى بدورها ، وسوف يكون لها لهجاتها العامية . أفينبغى على العرب حينذاك أن يهجروها كما يحبّ لنا الكاتب الآن أن نهجر فصحانا ويتحولوا إلى إحدى هذه اللهجات... وهلم جرا ؟ ثم لو افترضنا أيضاً أننا هجرنا الفصحى فهل سيحل ذلك المشكلة ؟

إن هناك كذا وكذا لهجة عامية فى مصر وحدها ، ودَعْنا من العالم العربى ، فكيف سيكون السبيل إلى التفاهم بيننا فى تلك

الحال ؟ (١)

هذا ، وتقوم حجة معضّدى كتابة الحوار القصصى بالعامية على عدة اعتبارات : فالدكتور محمد مندور مثلاً كان يعتقد أن « الفصحى أقدر بلا ريب على الوصف والسرد والتحليل ، كما أن العامية أكثر تلويناً وقرباً من مشاعر الحياة المحَسَّة من الفصحى ، ولا يرى فى استفادة الكاتب من إمكانيات اللغتين فى العمل الأدبى الواحد ضيراً ولا خلّطا » (٢). وهو حين يؤكد ذلك إنما ينسى أن التلوين والاقتراب من

---

١ ـ انظر مثلاً فوزى عبد القادر الميلادى فى عرضه لقصة عبد العزيز السعداوى « القلب الكبير » (مجلة الكاتب العربى / ١٠ مارس ١٩٦٥ / ص ٦٦) حيث يأخذ على هذا الأخير استعماله للعامية التونسية لا فى حوار قصته فقط بل كذلك فى السرد أحياناً « مما أنقص كثيراً من قيمة القصة الفنية ، ظنا منه أن هذه القصة لن يطالعها إلا أبناء بلده وأبناء عمومته فى الشمال الإفريقى » . وانظر أيضاً فاضل السباعى (وهو ناقد عراقى) فى عرضه لقصة محفوظ غانم « أم الخير » (الأدب/ يونيه ١٩٦٠/ ص ١٩٨) ، إذ يلاحظ أن « الحوار فى الرواية يجرى باللغة الفصحى ، وليس فيها من الألفاظ والتراكيب العامية إلا ما هو فى حقيقته من الفصحى فى كل شىء . والحوار الذى من هذا القبيل هو الذى ينبغى أن ندعو إليه ونؤيده ... دون الباقى الذى إن ابتهجت له قلة من القراء ممن يتكلمون هذه اللهجة العامية نفسها ازورّ عنه سائر القراء فى مختلف الأقطار ، وهم الذين يُغْلَق عليهم فهم معانى الكلمات الغامضة بل يصعب عليهم نطق بعضها أحياناً . وما أضيعه أدباً لو كان حوار « أم الخير » قد جرى باللهجة الصعيدية ! أترى القارئ القاهرى كان يستمتع بهذا الحوار ، بله القارئ الحلبى أو البصرى أو الرياضى أو الفاسى ، وهم الذين يستحيل عليهم فك بعض طلاسم هذه اللهجات المتباينة ؟ » .

٢ ـ د. محمد مندور / ص ٦ .

مشاعر الحياة ليسا وَقْفًا على الحوار بل هما مطلوبان فى السرد والوصف أكثر من الحاجة إليهما فيه . ثم إن الفصحى بتاريخها الطويل وتراثها الأدبى الغنى أقدر كثيرًا جدا جدا على التقاط أدق المشاعر وأخفاها ، فى الوقت الذى لا تزال فيه العامية فِجّةً بدائية (١). ويُطْنِب جلال العشرى فى مدح عبد الرحمن الشرقاوى لاستخدامه فى قصصه « لغة واقعية » (يقصد العامية) ، مضيفًا أنها ليست أية عامية بل العامية التى تعبر بها الشخصية عن « روح روحها » ، متجاهلاً بذلك أنْ ليست العبرة فى هذه النقطة باستخدام العامية وإنما بمقدرة القصاص الفنية ومهارته فى التقاط « روح روح » الشخصية (مادام الكاتب يحب هذا التعبير) (٢) .

---

١ ـ فى عرضها لقصة نجيب محفوظ « بين القصرين » (المجلة / فبراير ١٩٥٧ / ص ١٢٢) تثنى د. سهير القلماوى على لغة المولف « وما برأت (كذا) منه من إسفاف أو عامية مبتذلة » ، إذ إنها (كما تقول) « لغة سهلة ، لغة أحاديثنا ، وقد تخففت من تقعر اللغويين وغثاثة العوام ، فكانت تلك اللغةُ التى هى أقوى مميزاته برهانًا قويا على أن رسم اللون المحلى فى القصص فن عسير جدا وليس مجرد ألفاظ وأسماء بلدية » .

٢ ـ ثم إن لغة الحوار فى قصص الشرقاوى بالذات لا تتمتع بمرونة ولا خفة ، بل هى لغة متكلفة ، إذ يظن أن كل ما ينبغى عمله هو الإكثار بداع وبدون داع من التعبيرات العامية و « لَطْعها » هنا وههنا بدون أى اكتراث بالمتطلبات الفنية ، فضلاً عن أن الشرقاوى ليس على أية حال من القصاصين الممتازين .

وهناك رأى ثالث فيما يتعلق بهذه المسألة مُفَادُه أنه إذا كانت القصة تحتوى على شخصيات « من الشعب » فإن حديثها ينبغى أن يكون بالعامية . وهذا هو رأى د. عز الدين فريد ، الذى يمضى موضحاً بقوله : « فأنا لا أفهم أن يستخدم قصاص على لسان ممرضة عبارة « لله دَرّك » مثلاً أو نجد فى إحدى الروايات حانوتيا يتكلم بأسلوب أحمد شوقى»[1]. إلا أن الملاحظ أن صاحب هذا الرأى لا يتخيل فيما يبدو وجود مستوى لغوى آخر غير فصحى الجاحظ وأحمد شوقى (أىْ لغة كبار الأدباء والشعراء) وغير العامية ، مع أن الفصحى نفسها يمكن إجراؤها على لسان الممرضة واللحّاد بكل سهولة بحيث تبدو طبيعية جدا وتعكس شخصية كل منهما وتلتقط أخفى ما يميزها ، والعبرة بالقصاص الأريب . وليس شرطاً أن تقول الممرضة إذا تحدثت فى القصة بالفصحى: « لله درّك » مثلا . كذلك فإن د. عز الدين فريد يتجاهل أنه إذا كانت الشخصيات الشعبية لا تتحدث فى الحياة اليومية بالفصحى فإن الشخصيات المثقفة ثقافة عالية هى أيضاً لا تتحدث بها فى حاجاتها اليومية ، فلماذا التفرقة بين الطائفتين إذن ؟ علاوة على أن تجاور الفصحى والعامية فى العمل القصصى الواحد يقضى على الانسجام والتوافق الذى ينبغى أن تتمتع به الأعمال الأدبية .

فإذا انتقلنا إلى أنصار الفصحى فسنجد مثلا أن الدكتور محمد

---

١ ـ د. عز الدين فريد / القصة بين الفصحى والعامية / الهلال / أغسطس ١٩٥٩ / ص ١٤٣ ـ ١٤٤ .

مندور قد عَدَّل عن موقفه الذى سلفت الإشارة إليه ، إذ أصبح يرى « أن الحل لمشكلة الحوار يكمن فى وجوب عمق فهمنا للمذهب الواقعى أو الطبيعى ، فالواقعية فى الفن المسرحى ليست فى واقعية اللغة بل فى واقعية أو طبيعية النفس البشرية ببعديها السيكولوجى والاجتماعى . وسيان بعد ذلك أن يكون تعبيرنا عن هذا المكنون بالعامية أو الفصحى فالمهم هو أن تنطق الشخصيات بمكنون روحها » . ثم يقول موضحا : «والذى يرجّح لدينا الفصحى على العامية ليس داعى القومية العربية وحده ، بل إنه أيضاً داع فنى ، وهو أن الفصحى أقدر على التعبير عن الكثير من الأفكار والمشاعر العميقة التى قلما تُستَخدَم لهجاتنا العامية فى التعبير عنها » (١) .

وهكذا تخلى د. مندور عن رأيه السابق بل تخلى أيضاً عما كان يدّعيه للعامية من المقدرة على التقاط المشاعر ... إلى آخر هذا الكلام الذى لا يستند إلا إلى الوهم (٢). وكمثل الدكتو مندور تحول محمود تيمور أيضاً (وإن كان ذلك فى المرحلة السابقة) عن موقفه من

---

١ ـ انظر د. سعد دعبيس / عرضه لكتاب د. يوسف نوفل « قضايا الفن القصصى » / الكاتب / يوليه ١٩٧٨ / ص ١٣٣ .

٢ ـ وقد فات د. أحمد الهوارى فى مناقشته لهذه القضية (ص ٢٧٤ ـ ٢٧٦) أن يذكر هذا التحول الجذرى الذى طرأ على موقف د. مندور ونقله من معسكر العامية إلى معسكر الفصحى . إلا أنه ينقل عنه أن استعمال الفصحى فى الحوار سوف يساعد العامة على التغلب على مشكلة الأمية ، وإن لم يوضح كيف يتم ذلك .

العامية ، إذ كان يكتب بها حوار كل قصصه حتى تبين له بالتجربة وطول النظر خَطَلُ هذا الموقف . يقول : « إن تجاربى فى التأليف طَوال الأعوام السالفة أقنعتنى بأن الأدب الجديد باسمه فى لغتنا العربية وحياتنا القومية يقوم على دعامتين : تعبير مشرق يُعَوَّل أكثر ما يُعَوَّل على البلاغة الفصحى وأساليبها البيانية ... إلخ » [١] .

وإلى جانب مندور وتيمور هناك مثلا الحسانى حسن عبد الله ، الذى يحمل على أنصار العامية ويكشف زيف ادعائهم بأنهم يكتبون عن رجل الشارع ويريدون أن يصوروا واقعه حتى يحفظوا للفن صدقه ، «ولن يتوفر الصدق بغير التعبير عن الشخصية تعبيراً دقيقاً يحفظ لها سماتها المميزة ، ومن أهم هذه السمات اللغة العامية » ، قائلاً إن « هولاء يتجاهلون جوهر كل فن إذ يحتجون بالواقعية ، فالواقعية لا تريد جعل الفن صورة مطابقة للواقع، لأن مطابقة الواقع ليست من الفن فى شىء ، والعالَم الذى يصفه الفن عالم مصنوع ... هو خَلْقٌ آخر مهما اقترب من الواقع ... فإذا سلمنا بأن عالم القصة عالم مصنوع سلمنا بإساغة الحوار بالفصحى لأنه وسيلة مصطنعة كأى وسيلة يلجأ إليها الفنان فى عمله . بل إن الحوار الفصيح يحقق ميزة ، إذ يحفظ لها وحدة الجو المصطنع»[٢]. إن حجة الكاتب هنا تقوم على مبدإ « الإيهام » ، إذ المعروف أنه فى مجال القصة (والأدب بعامة) يقوم الكاتب بتحويل

---

١ ـ انظر فؤاد دوارة / مع محمود تيمور الأديب الفائز بجائزة الدولة / المجلة / يناير ١٩٦٤ / ص ٨ .

٢ ـ الحسانى حسن عبد الله / الفصحى على لسان الجيل / المجلة / سبتمبر ١٩٦٦ / ص ١٠١ .

المسوع والمرئى والمشموم والمشعور به والمفكّر فيه إلى شىء مكتوب . ثم إن مبدأ « الإيهام » يقوم هو بدوره على الانتقاء والغربلة والإضافة والحذف والمزج ... إلخ ، وهو ما يعنى أن الواقعية ليست هى نَسْخَ الواقع كما هو . ومع ذلك ، فإن على القصاص ، مراعاةً لاعتبار « الإيهام » ، أن يستخدم فصحى مبسطة ، كما أن من الممكن أن يُدْخِل فى كلامه بين الحين والآخر تعبيراً عاميًا مع تطويعه وصَقْله ما أمكن حتى لا يتنافر مع اللغة الفصحى التى كُتِبَ بها سائر العمل . إن نجيب محفوظ حريص على كتابة حوار قصصه ، حتى الدائر منه بين الشخصيات غير المتعلمة، بالفصحى ، وإن أخذ عليه بعض النقاد أنه لا يوفَّق فى بعض الأحيان فى جعل أسلوب الحوار مقنعاً . وهو يصف منهجه فى ذلك على شكل «معادلة قوامها الآتى : اللغة العربية الفصيحة + الصحيح من الألفاظ العامية + الألفاظ الضرورية من العامية = لغة القصة والمسرحية » (١). وعلاوة على ذلك فإنه بحقٍّ يعُدّ الكتابة بالعامية مرضاً ، « وهو مرض أساسه عدم الدراسة . والذى وسع الهوة بين الفصحى والعامية عندنا هو عدم انتشار التعليم فى البلاد العربية . ويوم ينتشر سيزول هذا الفارق أو

---

١ ـ نجيب محفوظ / القصة بين الفصحى والعامية / الهلال / أغسطس ١٩٥٩ / ص ١٤٦ . وانظر مقالا لزكى عبد الملك فى The Journal of Arabic Literature, Vol. III, 1972, pp. 134 - 135 عنوانه : The Influence of Diglossia on the Novels of Yūsuf al Sibā'ī ، حيث يحلل هذا الكاتب الطريقة التى اتبعها يوسف السباعى فى كتابة الحوار فى بعض أعماله ، وهى تشبه طريقة نجيب محفوظ .

سيقل إلى درجة كبيرة »، ويود « أن ترتقى العامية وأن تتطور الفصحى لتتقارب اللغتان » قائلاً : « هذه هى مهمة الأديب فى رأيى » [١]، وإن كان كاتب هذه السطور يرى أن من الصعب تصور زوال الفروق بين الفصحى والعامية تماماً ، إذ لا يُعْقَل أن تصل اللغة التى نعبّر بها عن حاجاتنا اليومية الكثيرة والعارضة والعاجلة إلى مستوى لغة الأدب الراقى مهما يَرْتَقِ مستوى التعليم والثقافة فى مجتمع ما . لكن المهم هو ألا نفرط فى فصحانا من أجل لغة الحياة اليومية هذه مهما يتكاثر الصائحون من أجلها .

وفى النهاية لا يسعنى إلا أن أشير إلى استدراك د. رشاد رشدى (وهو المتحمس بلا حدود وبلا مسوغ أو منطق للعامية) على هذا التحمس بقوله : « لكنى عند الحديث على ترجمة الروائع القصصية والمسرحية الكبرى أنصح باستخدام اللغة العربية لأن البيئة تحتم هذا الوضع ، فأنا لا أستسيغ أن أسمع مستر سميث يقول: « والله العظيم... » أو أسمع هيثكليف فى « مرتفعات وذرنغ » يقول: « أنا لازم أورّيهم... » [٢]. لكننا على حسب الفهم السطحى للواقعية يمكننا أن نقول : ولكن مستر سميث ومستر هيثكليف ، اللذين يستشهد بهما

---

١ ـ انظر فؤاد دوارة / رحلة الخمسين مع القراءة والكتابة / الكاتب / يناير ١٩٦٣ / ص ١٩ ـ ٢٠ .

٢ ـ د. رشاد رشدى / القصة بين الفصحى والعامية / الهلال / أغسطس ١٩٥٩ / ص ١٤٥ ـ ١٤٦ . وأنا بعد لا أفهم كيف يُعَدّ القسم بالله العظيم تعبيراً عامياً كما هو ظاهر الكلام فى النص .

الكاتب ، لا يتكلمان كذلك اللغة العربية الفصحى ، فلماذا لا بد من ترجمة كلامهما إلى هذه لا إلى العامية ؟ أليس هذا تخبطاً آخر من تخبطات المنطق الذى يصدر عنه ذلك الكاتب فى موقفه من هذه القضية؟

وعلى الجانب المضاد نسمع محمد عبد الله الشفقى يتساءل : « كيف ننقل إلى القارئ العربى حوار رجل يتحدث بالفرنسية مع الاحتفاظ بروح المتحدث وإقناع القارئ بأنه كان يتكلم الفرنسية بالفعل؟ إن الحل لا يتحقق أبداً بأن ننقل الحوار إلى لغة عربية فصحى على رغم أن هذا « ترجمة » للحوار الفرنسى ، إذ إن عنصر الافتعال واضح فى هذا » . وهو يقترح حلاً لهذه المشكلة « أن ينقل الكاتب الحوار باللغة الأصلية وبالحروف الأجنبية وتوضع ترجمة له فى أسفل الصفحة » [(١)]. بيد أن هذا الحل غير عملى على الإطلاق كما هو واضح ، فضلاً على أنه لن يضيف شيئاً إلى القيمة الأدبية للقصة . ثم إن الكاتب يفترض فى القصاص أن يكون على علم بلغات كل الشخصيات التى تظهر فى قصصه ، ودعنا من كَمْ قارئ فى هذه الحالة سوف يفهم هذه اللغات ، بله يستطيع أن ينطق (مجرد نطق) ما يرد منها من عبارات فى القصة .

---

١ - محمد عبد الله الشفقى / عرض قصة « الجبل » لفتحى غانم / الأدب / يونيه ١٩٥٩ / ص ١٩٩ .

المصطلحـــات الفنيـــة

في مقالة عنوانها « أزمة الحياة الأدبية » يلمس د. محمود الربيعى، فيما يتناوله من موضوعات ، مسألة المصطلحات الفنية فى حقل النقد القصصى فى مصر شاكيا من أن « كل كاتب أو باحث يستخدم المصطلحات بالطريقة التى تناسبه ويبدع لنفسه من الصيغ والتعابير ما ليس له معنى إلا فى ذهنه هو ، ثم يعامل ذلك الاستخدام الشخصى التقديرى الخاص معاملة المصطلح ، ثم يأتى باحث آخر فيبدأ من البداية ويصنع نفس الصنيع » [1]. إلا أن فى هذا الكلام شيئا من المبالغة ، فإن هذا الجانب من النقد القصصى قد شهد تطوراً كبيراً جدا على مدى تاريخه الذى يبلغ الآن نحو مائة عام أو يزيد . ومن ناحية أخرى ينبغى أن نتذكر أن نقادنا ، فيما يخص المصطلحات القصصية ، كان عليهم فى كثير من الأحيان أن يترجموا هذه المصطلحات من اللغات الأوربية مما ترتب عليه أن كل كاتب كان يترجم ما يقابله ويحتاجه من مصطلحاتٍ بالطريقة التى يراها أدق ما تكون . ويشكو د. الربيعى أيضاً من عدم وجود معاجم للنقد الأدبى ، ولكن سواء أكان مبعث هذه الشكوى مازال قائماً أم لا فإننى لا أعتقد أن وجود القواميس سوف يقضى تماماً

---

١ ـ د. محمود الربيعى / أزمة الحياة الأدبية / الكاتب / أكتوبر ١٩٧٦ / ص ١٥ ـ ١٧ . وانظر أيضاً عز الدين إسماعيل / أضواء على بعض القضايا الأدبية المعاصرة / المجلة / مارس ١٩٥٧ / ص ١١١ ، حيث يشكو من الظاهرة ذاتها فى مجال النقد بوجه عام .

على الاختلاف الذى يقع بين النقاد فى مجال استخدام المصطلحات[١]، فكل قصاص أو ناقد سوف يجد نفسه أحياناً مضطرا إلى اختراع مصطلحات جديدة تؤدى ما فى ذهنه من تصورات أدبية أو نقدية أو تترجم ما يصادفه من مصطلحات أجنبية ، وليس لازماً أن يوافقه بقية القصاص أو النقاد على ما توصل إليه من مصطلحات .

وفيما يلى قائمة بمصطلحات النقد القصصى فى هذه المرحلة: فعز الدين إسماعيل يترجم مصطلح romance بلفظ «رواية»[٢]. وبإزاء مصطلح novel نجد « قصة »[٣] و « رواية » [٤] و «القصة

---

١ ـ إن الإنسان لا يجد فى The Dictonary of Current Literary Terms, by A. F. Scott, 1974 edition مثلا مصطلحات مثل event أو incident أو hero مع أنها من المصطلحات الشائعة جدا فى مجال النقد القصصى . كما أن إ. م. فورستر يداول بين event و incident مستخدماً إياهما بمعنى واحد (ص / ٩٠ ـ ٩٣) . ومثل ذلك مداولته بين personnages, characters . وكذلك يراوح John Braine فى كتابه Writing a Novel(Eyre Methuea, London, 1974, pp. 82, 134, 138) بين المصطلحين التالين : "setting" , "background" بمعنى واحد .

٢ ـ عز الدين إسماعيل / الأدب وفنونه / ١٧٢ . لكن الملاحظ أن كاتب مادة « سيرة » فى « دائرة المعارف الإسلامية » يستخدم لفظة romance للدلالة نفس الصفحة على فن السيرة الشعبية فى الأدب العربى القديم .

٣ ـ عز الدين إسماعيل / المرجع السابق / نفس الصفحة .

٤ ـ انظر مثلا السحار / القصة من خلال تجاربى الذاتية / ص ٣٣ . كما أنه يستخدم مصطلح « قصة » أيضاً .

الطويلة»[١] (وذلك فى مقابل « القصة القصيرة : short story »). ويرى د. يوسف نوفل أن « الرواية » هى أطول الأعمال القصصية ، تليها « القصة » ثم « القصة القصيرة » [٢] . هذا ، ولا نزال نعثر هنا أيضاً على مثل هذه التعبيرات : « قصة (أو رواية) اجتماعية أو أدبية أو ريفية » ، وإن قل ذلك كثيراً عن ذى قبل [٣] .

وبإزاء مصطلح novelette نرى « قصة متوسطة الحجم » [٤]، كما نرى مصطلح «رواية قصيرة» ترجمة لـ short novel [٥]، فضلا عن تعبير «رواية قصيرة جدا » [٦]. كذلك تقابلنا تعبيرات «اللارواية» و « اللاشكل الروائى » و « شكل اللاقصة » يترجم بها صاحبها

١ - انظر عرض قصة محمد أمين حسونة « راوية » / الهلال / يوليه ١٩٥٦ / ص ١٤٥ . وانظر كذلك توفيق الحكيم فى حوار بـ « هلال » أكتوبر ١٩٧٨ / ص ١٥ .

٢ - انظر د. يوسف نوفل / مرجع سابق/ صفحة ح من المقدمة .

٣ - انظر مثلاً عرض قصة حسين القبانى « دعاء الفجر » / الهلال / نوفمبر ١٩٥٧/ ص ١٣٠ . وانظر أيضاً عرض قصة « راوية » الآنف الذكر ، وكذلك مقالة طاهر الطناحى « شوقى فى رواياته » / الهلال / أكتوبر ١٩٥٧ / ص١٥ .

٤ - انظر ماهر شفيق فريد / عرض « اللص والكلاب » / الأدب / فبراير ١٩٦٢ / ص ٥٦١ .

٥ - انظر أنور المعداوى / فى الرواية المصرية / المجلة / أغسطس ١٩٦٢ / ص ٢٨ ، كما أنه يستخدم تعبير « رواية طويلة » فى مقابل long novel .

٦ - انظر على شلش / عرض « تجربة حب » / الكاتب / نوفمبر ١٩٧٤ / ص ١٥٠.

المصطلح الفرنسى ante- roman (١) . وفى مقابل مصطلح short story نجد « قصة قصيرة » (٢) ، بينما يعلن صبرى حافظ أنه يفضل لفظة « الأقصوصة » (٣) ، لكنه لا يقدم لهذا التفضيل أى مسوغ . أما عز الدين إسماعيل فيستخدم هذه اللفظة ترجمة لكلمة sketch (٤) ، فى الوقت الذى يعترض فيه محمد شوقى أمين على مجرد استخدام هذه اللفظة مؤكداً أن مثل هذا الاشتقاق غير موجود فى اللغة العربية ، وموضحاً أن الكتّاب فى القرن الماضى قد ظنوا أنها مفرد « أقاصيص » ، مع أن مفرد هذا الجمع (وكذلك مفرد «قصَص») هو « قصة »(٥). أما مصطلح novelette فيترجمها أحدهم بـ« قُصّيْصَة »، بوصفها فنا أدبيا يتوسط فى الحجم بين «القصة» novel و « القصة القصيرة » short story (٦). ثم هناك تعبير « قصة قصيرة طويلة »(٧)، وتعبير « قصة صغيرة مطولة »(٨) ،

---

١ ـ د. أحمد كمال زكى / عرض قصة « الغائب » لنوال السعداوى / المجلة / مايو ١٩٧١ / ص ٩٥ ، ومقالته « اللاأدب »/ الكاتب / مارس ١٩٦٣ / ص ٢٤ .

٢ ـ انظر ماهر شفيق فريد فى عرضه المذكور آنفاً .

٣ ـ صبرى حافظ / الرواية المصرية منذ ظهورها / مجلة الكاتب العربى / يوليه ١٩٧٠/ ص ٤٣ ـ ٤٤ .

٤ ـ عز الدين إسماعيل / ص ١٧ ـ ١٧٩ .

٥ ـ محمد شوقى أمين / سَلَطة أدبية / الهلال/ مايو ١٩٥٤ / ص ٨٤ .

٦ ـ عز الدين إسماعيل / ص ١٧٩ .

٧ ـ أنور المعداوى / العرض الآنف ذكره / ص ٢٨ .

٨ ـ يحيى حقى / خطوات فى النقد / الهيئة المصرية العامة للكتاب / القاهرة / ١٩٧٦ / ص ١٠٧ .

وكذلـك تعبيـر « أقصوصة طويلة » (١) ، وأيضاً تعبير « قصة قصيرة قصيرة » (٢) .

وترجمةً لمصطلح plot نجد « الإطار » و « الحبكة » (٣) . أما in-cident فنجـد مـقـابلاً لهـا فـي « حـادثـة » ، (وإن رأى أحـدهـم أنه ينبغي تخصيص كلمة « واقعة » للحادثة الصغيرة)(٤) . وهناك أيضاً لفظة « حَدَث » (٥) .

ويرى محمد كامل حسن أن لفظة « عقدة » ليست ترجمة دقيقة لـ climax ، حيث إن هذه تعني في اللاتينية « القمة » (٦).

وفـي مقابـل narration نرى السحـار يستعمـل لفظتي « السرد » و « طريقـة سرد الحوادث » (٧) ، بينما يستعمـل علـى شلـش لفظـة « الحكْي »(٨). وفي تصنيـف طرق الـسرد نجد تعبير « طريقـة السرد المباشر »(٩) و«الطريقة المباشرة أو الملحمية: epic »، وكلاهما بمعنى

---

١ ـ صبرى حافظ / المقالة الآنفة الذكر / ص ٤٤ .

٢ ـ محمد كامل حسن / القرآن والقصة الحديثة / مطبعة دار الكتب / بيروت / ١٩٧٠ / ص ١٩ . وهو يشير إلى أن بعض الكتاب يسمى ذلك « أقصوصة » .

٣ ـ انظر عز الدين إسماعيل / ص ١٥٩ .

٤ ـ المرجع السابق / نفس الصفحة .

٥ ـ انظر مثلاً فؤاد دوارة / عرض « لقاء هناك / الكاتب / إبريل ١٩٦٢/ ص ١٧٧ .

٦ ـ محمد كامل حسن / ص ٢٩ .

٧ ـ ص ٣٤ .

٨ ـ على شلش / المرجع السالف الذكر / ص ١٥١ .

٩ ـ السحار / ص ٣٧ .

واحد[١] ، و « طريقة السرد الذاتي » [٢] و «طريقة الترجمة الذاتية»[٣]، وهما أيضاً بمعنى واحد (autobiographical) ، ثم «طريقة الوثائق»[٤] و «طريقة الرسائل المتبادلة أو الوثائق» [٥].

وفي ترجمة characterization نرى « التشخيص » [٦] و « تقديم الشخصية » [٧] و « رسم الشخصية »[٨]. وفي مقابل round charac-ters, flat characters نرى « شخصيات جاهزة » و « شخصيات نامية » [٩]، وكذلك « شخصيات مستديرة » و « شخصيات مسطحة»[١٠]. وفي مقابل setting نجد « الزمان والمكان (اللذين تدور فيهما الأحداث)» [١١] و « المجال » [١٢]. كما نجد عبارتي

١ ـ عز الدين إسماعيل / ص ١٦١ .
٢ ـ المرجع السابق / نفس الصفحة .
٣ ـ السحار / ص ٣٤ .
٤ ـ عز الدين إسماعيل / ص ١٦١ .
٥ ـ السحار / ص ٤٠ .
٦ ـ عز الدين إسماعيل / ص ١٦٥ . قارن بين معنى هذه اللفظة هنا ومعناها كما وردت في الفصل المناظر لهذا الفصل في الباب الأول من هذه الدراسة .
٧ ـ السحار / ص ٩٠ .
٨ ـ فؤاد دوارة / العرض الآنف الذكر / ص ١٧٧ .
٩ ـ عز الدين إسماعيل / ص ١٦٦ .
١٠ ـ د. شكري عياد / القصة القصيرة في مصر / ص ٨ .
١١ ـ يحيى حقي / عرض « اللص والكلاب » / المجلة / مايو ١٩٦٢ / ص ١٢٠.
١٢ ـ د. محمود حامد شوكت / ص ٨٤ ، ٨٩ ، ٩٤ ، ١٠٠.

« استرجاع المواقف »[١] و « الارتداد الزمـانى » [٢]ترجمـة لـ flash back.

وكمـا رأينا فإن هناك فى أغلب الأحـوال أكثر من مصطلح (أو تعبير) للمعنى الواحد . لكنى (كما أوضحت من قبل) لا أظن أن هذا وقّف على ميـدان النقـد القـصـصى فى مـصـر ، فعندنا فى النقـد القصصى الإنجليزى مثلا أربع عبارات على الأقل لرسم الشخصية ، وهى characterization و character-drawing presentation of char- acter و character - depiction . ولا ضيـر فى هذا فى رأيى مادمنا نفهم المقصود من هذا المصطلح أو ذاك .

---

١ ـ د. أحمد كمال زكى / عرض « الغائب » الآنف الذكر / ص ٩٧ .

٢ ـ حلمى محمد القاعود/ عرض « أزهار » / الكاتب / أكتوبر ١٩٧٧/ ص ١٣١ .

من أبرز نقاد هذه المرحلة

١ ـ محمود تيمور

محمود تيمور هو أحد الكتاب القلائل جدا فى مصر الذين وهبوا أنفسهم لوقت طويل للكتابة القصصية ونقد القصة . لقد شرع يكتب القصة فى العشرينات ، ومنذ ذلك الحين ظل يساهم أيضاً فى النقد القصصى حتى وفاته . وقد كان من عادته فى أوائل حياته الأدبية أن يكتب لكل مجموعة قصصية يُصْدرها مقدمةً يناقش فيها بعض القضايا المتصلة بهذا الفن : ففى مقدمة « الشيخ سيد العبيط » (١٩٢٦) مثلا يتحدث عن تيار « المصرية » الذى كان سائدا فى حقل النقد الأدبى والقصصى فى ذلك الوقت وعن أهمية الفن القصصى ، مقوّما فى ذات الوقت الأعمال القصصية التى كانت قد ظهرت حتى ذلك الحين . وفى مقدمة الطبعة الثانية لمجموعة « الشيخ جمعة » (١٩٢٧) نجده يتناول ، إلى جانب المسائل السابقة ، حاجة القصة المصرية إلى أن تكون واقعية ، كما يعرض رأيه فى مسألة اللغة التى ينبغى أن يُكْتَب بها الحوار القصصى . كذلك كان تيمور أحد الأوائل الذين عالجوا ، على الأقل على حِدَة وبالتفصيل ، الكتابةَ فى فن القَصَص وقواعده . كان ذلك فى سنة ١٩٤٠ عندما نشر بحثا بعنوان « فى كتابة القصة » [١]، وهو البحث الذى وسّعه وأضاف إليه ثم نشره بعد خمس سنوات على

---

١ ـ الرسالة / أول يناير ١٩٤٠ .

هيئة كتاب بعنوان « فن القصص » [١]. ولقد ظل تيمور يكتب فى النقد القصصى، كما سبق القول ، حتى وفاته ، ففى سنة ١٩٧٣ مثلا نجده ينشر مقالة بعنوان « لماذا أقتل أبطالى؟ » يردّ فيه على النقاد الذين أخذوا عليه توجيه تصرفات شخصياته على هذا النحو أو ذاك من غير مسوغ كافٍ ، محتجّا بأن للقصاص الحرية فى أن يفعل بشخصياته ما يشاء ، تماماً كصنيع الله بمخلوقاته [٢].

أما بالنسبة إلى آرائه كناقد قصصى فمن الملاحظ أنه لم يكن يتشبث بما يعتنقه من آراء إذا بدا له ضعفها ، إذ غيّر بعض مواقفه بمرور الوقت وإعادة النظر فيها بعد أن تغيرت الظروف وظهرت عوامل جديدة . ففى سنتى ١٩٢٦ و ١٩٢٧ مثلا نراه يدعو إلى « المصرية » فى مجال الفن القصصى ، بينما نجده فى سنة ١٩٣٨ ينتقل إلى الجهة المضادة معترفا بأنه ، بعد اتصاله بالآداب الأوربية واتساع نطاق تجربته الأدبية ، قد تحقق من أن « اللون المحلى » ليس هو كل شىء لأن هناك جانبا أوسع وأعمق هو الجانب الإنسانى[٣]. وعلى هذا النحو أيضا كان

---

١ ــ لتقدير أهمية صدور هذا الكتاب فى ذلك الوقت علينا أن نضع فى أذهاننا شكوى سيد قطب ، بعد عدة سنوات من ذلك التاريخ ، من شِحّة الكتب بل والمقالات التى تعالج هذا الموضوع (انظر مقدمة سيد قطب لكتابه « النقد الأدبى ــ أصوله ومناهجه ») .

٢ ــ انظر هذا المقال فى « هلال » مايو ١٩٧٣ .

٣ ــ انظر تيمور / المصادر التى ألهمتنى الكتابة / المجلة الجديدة / إبريل ١٩٣٨ / ص ٤٨ . وانظر تفصيلا لذلك فى مقالة أخرى له بعنوان « الإنسانية الصادقة روح القصص الفنى » / الرسالة / ٢٤ مايو ١٩٤٨ / ص ٥٨١ .

يكتب فى البداية حوار أعماله القصصية بالعامية بحجة أن ذلك أكثر واقعية ، ثم تحقق بمرور الزمن من أن استخدام العامية والفصحى فى القصة الواحدة يخلق تنافرا مما جعله يرى أن القصة إما أن تُكْتَب كلها بالعامية أو بالفصحى ، ولكن لما كانت الفصحى هى لغة الكتابة فيجب كتابة القصة كلها بها، إلا أنه ينبغى على القصاص فى تلك الحالة أن يبسّط لغة الحوار ما أمكن ، ولا بأس باستعمال تعبير عامى حين الحاجة إليه [١] . وفى حديث له مع فؤاد دوارة فى سنة ١٩٦٤ يوضح تيمور أنه فى بداية حياته الأدبية كان يتنازعه عاملان : عامل المحافظة ، وقد ورثه عن أبيه ، وعامل التجديد الذى جاءه عن طريق أخيه محمد تيمور[٢]. أظننا إذن لا نخطئ إن عَزَوْنا هِجْرَانَه العامية إلى الفصحى فى كتابة حوار قصصه إلى العامل المحافظ الذى ورثه عن أبيه . وهو يتهكم بدعاة العامية إذ يروجون لها عن طريق المقالات المكتوبة بالفصحى ، كما أنه يؤكد بحقٍّ أن العامة يحبون لغتهم الفصحى ويفتخرون بها ويذهبون يرددون دائما ما يعرفونه من عباراتها . وهو كذلك يستخدم الحجة الشهيرة التى تقوم على أنه لا توجد عامية واحدة بل عاميات عدة، ويشير إلى دعوة وليم ولكوكس (مهندس الرى الانجليزى) فى أوائل القرن إلى الكتابة بالعامية وهجران العربية الفصحى هجرانا أبديًا[٣].

١ ـ انظر مقدمة « الشيخ جمعة » / ص١٤ ـ ١٥ .

٢ ـ فؤاد دوارة / مع محمود تيمور الأديب الفائز بجائزة الدولة / المجلة / يناير ١٩٦٤/ ص ٨ .

٣ ـ انظر تيمور / ظلال مضيئة / مكتبة النهضة المصرية / القاهرة/ ١٩٦٣ / ص ١٤٩ ـ ١٦٠ .

أما الشبهة القائلة بأن استعمال العامية تقتضيه الواقعية فإنه يرد عليها بأن الواقعية ليست هى نقل الواقع حرفيا فعل آلة التصوير ، بل تمثُّله عن طريق الخيال ، الذى يعين القصاص على خلق الجو المناسب . كذلك نراه يخطّئ الذين يستشهدون باستعمال العامية فى القصص الأوربى قائلا إن الفرق بين العامية والفصحى فى اللغات الأوربية أضيق منه كثيرا فى لغتنا، ومع ذلك فإن القصاصين الأوربيين لا يلجأون إلى العامية إلا لضرورة فنية [١] .

وهناك موقف آخر لتيمور تخلى عنه بمرور الزمن وتعمُّقه فى البحث والدراسة هو نظرته المستهينة فى البداية إلى التراث القصصى العربى وحكمه الجائر عليه[٢]، اللذان نبذهما فى وقت لاحق مؤكدا أن العرب مفطورون على حب القصص ، ومتتبعا أشهر المنتجات القصصية فى الأدب العربى من أقدم عصوره إلى العصر الحديث ، ومستخلصا ما تتميز به هذه المنتجات فنيا وموضوعيا : كالوصف الدقيق ، والرسم البارع للشخصيات ، والحوار الفنى الماهر ، والتدسس إلى أعماق النفس البشرية والحياة بوجه عام ، والفكاهة السارة ، وتصوير الحياة العربية بجوانبها المختلفة [٣]. وهو يؤكد

---

١ ـ القصة فى الأدب العربى وبحوث أخرى / مكتبة الآداب / القاهرة / ١٩٧١ / ص ٢٤ ـ ٢٨ .

٢ ـ يمكن الرجوع فى ذلك إلى الفصل الخاص بالعلاقة بين القصة المصرية والتراث القصصى العربى فى الباب الثانى من هذه الدراسة ، وإلى مقالة تيمور « نشوء القصة وتطورها » / المجلة الجديدة / سبتمبر ١٩٣٦.

٣ ـ انظر « محاضرات فى القصص فى أدب العرب » / معهد الدراسات العربية / القاهرة/ ١٩٥٨ / ص ٥٨ ـ ٦٠ .

أيضـا أن هذه المنتجات القـصـصية هى التى عبَّدَت الطريق للقـصة التى اقتبسناها عن الآداب الغربية ، بل إنه يعتقد أنه لو لم نقتبس هذا الفن عن الغرب لاستطعنا باستحياء هذا التراث القصصى أن نخلق قصة وقصة قصيرة عربيتين [١] .

وعن فن كتابة القصة نرى تيمور يكتب فى سنة ١٩٤٠ ، كما أشرنا من قبل ، بحثا مفصلًا فى قواعد هذا الفن ، وهى على حسب ما ذكر : وحدة الموضوع الذى ينبغى على القصاص ألا يخرج عنه وألا يقرره تقريرا مباشرا ، والجاذبية التى ينبغى التمييز بينها وبين التلفيق ، وتصوير الشخصيات تصويرا مقنعا قائما على الفهم الصحيح لمنطق الحياة ودوافع البشر ، والأسلوب الطبيعى الدقيق الذى ينسجم مع الموقف الموصوف . ولكنه يعلن فى النهاية أن هذه ليست إلا معالم طريق، وأن القصة لا تفقد بالضرورة قيمتها الفنية إذا خرجت عنها ،كما أنها لن تكون بالضرورة جيدة إذا اتبعت هذه المعالم[٢] . ومع ذلك فقد رأيناه فى مقالة له فى أخريات حياته يتنكر (فى غمرة دفاعه الحار عن نفسه ضد ما أخذه النقاد على طريقة رسمه للشخصيات) لهذه القواعد كلية ، وإن عاد فى آخر المقالة ذاتها فلفت أنظار القصاصين الشبان إلى بعض

---

١ ـ نفس الموضع من المرجع السابق .

٢ ـ انظر تيمور / فن كتابة القصة / الرسالة / أول يناير ١٩٤٠ / ص ٧ . وانظر أيضا كتابه « ظلال مضيئة » / ص ١٦٧ ـ ١٦٨ ، حيث يقرر أن هذه القواعد قادرة على أن تخلق القصاص الجيد .

الاعتبارات الفنية التي لا تختلف كثيرا عن القواعد السابقة [١] .

أما قضية « الالتزام » فقد كان لتيمور منها موقف محدد، فهو يفرق بين نوعين من الالتزام : التزام نابع من اقتناع القصاص ، وآخر إجبارى. فأما الأول فقد كان دائما ، على حسب رأى تيمور ، هو سمة الأديب الحقيقى ، على أن يُفْهَم الالتزام بالمعنى الواسع [٢]، إذ الحاجات البشرية لا تقتصر على الطعام والشراب أو حتى المطالب القومية الوقتية . بل إن اللذات والترف هي أيضا مما يسعى وراءه البشر[٣]. أما الالتزام الإجبارى أو الإلزام فإن تيمور يرفضه ويدينه مؤكدا أنه يحوّل الأدب من أدب هادف إلى أدب هاتف [٤] . وهو يدافع بحرارة عن حرية الكُتّاب فى معالجة الموضوعات التى يَرَوْنَ أنهم أهل لها والتعبير عن آرائهم الحقيقية التى لا يمكن ، فى رأيه ، أن تتصادم مع صالح المجتمع [٥]. إننا قد نخالف تيمور فى هذه النقطة الأخيرة ، ولكن موقفه ككلٍّ موقفٌ سليم ، فإن الأعمال القصصية التى يؤلفها القصاصون فى ظل الخوف والجبّر لا يمكن أن تكون ذات فائدة حقيقية للمجتمع أو حتى ذات قيمة أدبية كبيرة كما هو الحال فى بعض الإنتاج القصصى فى بعض الدول الشيوعية [٦] .

١ ـ انظر مقالته « لماذا أقتل أبطالى ؟ »/ الهلال / مايو ١٩٧٣ / ص ١٣٤ ـ ١٣٦ .
٢ ـ الأدب الهادف / المطبعة النموذجية / القاهرة / ١٩٥٩ / ص ٤٠ ـ ٤١ .
٣ ـ المرجع السابق / ص٥٣ ـ ٥٧ .
٤ ـ السابق / ص ٤٠ ـ ٤٢ .
٥ ـ السابق / ص ٥٨ ـ ٦٠ .
٦ ـ السابق / ص ٢٧ .

فإذا انتقلنا إلى نقد تيمور التطبيقى فى المجال القصصى لنرى إلى أى مدى يعكس هذا النقد آراءه النظرية فإننا نجده يرجع شطرا كبيرا من أهمية القصة إلى الفكـرة التى تعالجها ، ففى مدحه لقصة يحيى حقى « صحّ النوم » نراه يبرز مستواها الفكرى المرتفع الذى يعكس (كما قال) معرفة الكاتب العميقة وخبرته الواسعة بالحياة والناس (١) . ويرتبط بفكرة القصة الغاية التى يرمى إليها القصاص من وراء عمله ، فكلما كانت هذه الغاية راقية كان فرصته فى الامتياز أكبر . ومع ذلك يرى كاتبنا أن هذه الغاية ينبغى ألا تكون مباشرة أو صريحة ، وإلا أصبح العمل القصصى وعظا وإرشادا (٢). ولهذا فإنه يثنى على محمد عبد الحليم عبد الله لمقدرته على الإيحاء بقيمـة العفة عند المرأة من خلال الأحداث فى أحد فصول قصته « غصن الزيتون » ومن خلال تصرفات الشخصيتين الرئيسيتين ووصف ما شعرا به فى ليلة الزفاف من خيبة أمل، إذ كانا قد مارسا الجنس قبل تلك الليلة (٣). إلا أن الفكرة وحدها ليست هى كل شىء ، إذ لا بد إلى جانبها من عنصر الإمتاع الذى تكمن فيه أسرار النجاح فى ميدان الفن القصصى(٤) والذى يعدّ السرد المشوّق أحد جوانبه (٥) ، وإن كان هذا لا يعنى اللجوء إلى سرد حوادث مأساوية أو غير محتملة بل القدرة على إثارة فضول القارئ (٦). ومع

١ ـ تيمور / مناجيات للكتب والكتاب / دار الجيل / القاهرة ١٩٦٢ / ص ١٥ ـ ١٦.

٢ ـ المرجع السابق / ص ٢١٢ .

٣ ـ السابق / ص ٥٨ .

٤ ـ السابق / ص ٥٣ .

٥ ـ السابق / ص ١٥٥ .

٦ ـ السابق / ص ١٠٤ .

ذلك فإن تيمور لا يبين لنا هنا كيف يمكن تحقيق ذلك .

ويُعَدّ الرسم المقنع للشخصية عاملا آخر عند تيمور وراء نجاح العمل القصصى ، ومن هنا نجده يثنى على ثروت أباظة لمهارته فى تصوير شخصيات قُطّاع الطرق فى « هارب من الأيام »، حيث يرسمهم ذوى قلوب رحيمة نحو المحتاجين ، إذ يعطونهم فائض أموالهم . ويقول تيمور إن تصرفا كهذا قد يبدو مناقضا للطبيعة الإنسانية ، لكننا إذا أعدنا التفكير فسوف نتحقق كيف أن هذه الطبيعة ودوافعها شديدة التعقيد(١) . وعلى القَصّاص ، حين يرسم شخصية ما ، أن يلتقط (كما يقول ناقدنا) أهم ما يميزها من ملامح وصفات ، وكلما كانت لمسات الريشة التى تُرْسَم بها أقل كان ذلك أفضل . كما أن من الأفضل أن يتم رسم الشخصية على أجزاء وعلى نحو غير مباشر كما فعل ثروت أباظة فى تقديمه لشخصية « العمدة » (فى القصة الآنفة الذكر) فى مشهد قصير ومن خلال الحوار الحىّ وإبرازه أهم خصائص تلك الشخصية (٢) . ويرى تيمور أيضا أن على القصاص التزام الحياد تجاه أبطاله . وهو يستشهد هنا بمؤلفة « ذهب مع الريح » ، التى تركت أبطال قصتها يتصرفون بحرية وأعطتهم الفرصة لكى يعبروا عن شخصياتهم من خلال الحوار (٣) . وبرغم ذلك فإنه يعبر عن إعجابه بموقف يحيى حقى من شخصيات « صحّ النوم » التى قست عليها الحياة ، إذ لم يسخر منها أو يُزْر بها بل على العكس أثار حنان القراء عليها عن طريق ملاحظة هنا أو

---

١ ـ السابق / ص ٧٦ ـ ٧٨ .

٢ ـ السابق / ص ٧٩ ـ ٨٠ .

٣ ـ السابق / ص ٢١٠ ـ ٢١١ .

هناك ، مثلما صنع مع زوجة القصاب ، التى هربت مع عشيقها ، فإنه ، بعد أن أورد التعليقات الناقمة لأهل القرية عليها ، قد أضاف قائلا إن أحدا مع ذلك لم يرها تقبّل أولادها أو حتى تتسول لقمة خبز أثناء انتقالها من مدينة إلى مدينة من غير أن تذرف دمعة(١) .

أما أسلوب القصة فيبدو أن تيمور كان قادرا على الاستمتاع به وتقديره من غير أن يربطه ببقية عناصر القصة ، فهو يُعْجَب بأسلوب محمد عبد الحليم عبد الله فى « غصن الزيتون » على أساس أنه يضم ثروة من التشبيهات الدقيقة والاستعارات والأقوال الحكْميّة (٢) . كما أنه يُثْنى على أسلوب وداد سكاكينى فى « أَرْوَى بنت الخَطُوب » لرصانته وجزالته كما ينبغى على الأسلوب العربى أن يكون على حد قوله(٣) . ومع ذلك فإنه ينتقد غرابة بعض الألفاظ فى قصة عبد الحليم عبد الله الآنفة الذكر مثل قوله : « جو مُضبّ » بدل «ضبابىّ» ، ويؤاخذه على استعماله تعبيرا عاميا مثل « منْ بَدْرى » بدل «مبكرا » (٤) . إلا أن هذا لا يجعله يَغْفُل عن محاسن الحوار المكتوب بالفصحى فى هذه القصة حيث استطاع الكاتب من خلاله أن يخلق الجو المطلوب محققا فى نفس الوقت الانسجامَ بين لغة الحوار ولغة السرد (٥) . وهنا يدعو تيمور القصاصين إلى التنبه حين كتابة الحوار

١ ـ السابق / ص ١٨ ـ ١٩ .
٢ ـ السابق / ص ٥٩ ـ ٦٠ .
٣ ـ السابق / ص ٦٨ .
٤ ـ السابق / ص ٦٢ .
٥ ـ السابق / ص ٥٧ ـ ٥٨ .

حتى لا يفرضوا على شخصياتهم لغتهم وأفكارهم هم كما هو الحال مع يحيى حقى فى « صحّ النوم » أحيانا (١) .

ومن هذا التحليل نستطيع أن نرى كيف أن نقد تيمور التطبيقى على وجه العموم لا ينحرف عن أفكاره النظرية . ومع ذلك فإن أهميته كناقد تكمن ، لا فى النقد التطبيقى ، بل فى هذه الأفكار النظرية ، فقد تناول (على مدى تاريخه الطويل كناقد) كلّ القضايا الهامة المتعلقة بالفن القصصى إما فى مقالات نشرها فى المجلات وإما فى كتب بأكملها كما رأينا . وفضلا عن ذلك فإنه فى نقده النظرى والتطبيقى معًا متواضع إلى أبعد الحدود ، تحدوه الرغبة إلى التشجيع لا الحذلقة والتعاظم . كما أن أسلوبه فى مقالاته وبحوثه النقدية ، وإن لم يرْقَ إلى جمال أسلوبه الذى كتب به قصصه وكُتُب رحلاته ، لا يزال يشع بعض ما لهذا الأسلوب الأخير من أناقة (٢) .

---

١ - السابق / ص ١٦ .

٢ - ليس لتيمور مقالات كثيرة فى النقد القصصى التطبيقى ، وكلها تقريبا موجودة فى كتابه « مناجيات للكتب والكتاب » ، الذى يحوى أيضا مقالات أخرى يتناول فيها بالعرض أعمالا غير قصصية .

٢ ـ يحيى حقى

ظل يحيى حقى يسهم فى الكتابة القصصية والنقد الأدبى منذ العشرينات حتى الآن ، فقد كان واحدا من أعضاء « المدرسة الحديثة » التى ظهرت فى العقد الثانى من هذا القرن ، كما أن نقده لم يقتصر خلال هذه المدة على نقد القصة ، إذ تناول أيضاً نقد الشعر والمسرحية والقصة القصيرة . ومن السهل على الباحث استنباط آراء حقى النقدية ، وبخاصة أنه قد وضّح أكثر من مرة منهجه النقدى . وأول ما يلاحَظ بالنسبة لما كتب حقى من نقد هو اتجاهه الانطباعى ، وهو يذكر ذلك صراحة (١) . وهذه الانطباعية تظهر فى أشكال مختلفة : فهو لا يهتم بنسبة القصة التى يتناولها بالنقد إلى أية مدرسة أدبية معينة ، كما أنه لا يعالج النقد القصصى بالطريقة المدرسية مثلا ، بل إنه فى كتيّبه القيم «فجر القصة المصرية » يعتمد بالدرجة الأولى على ذكرياته وانطباعاته (٢) .

ومن هنا نستطيع أن نفسر ما فى هذا الكتيّب من فجوات ، إذ ليس فيه مثلا أى ذكر لما سبق « زينب » من منتجات قصصية ، اللهم سوى

---

١ ـ انظر يحيى حقى / خطوات فى النقد / الهيئة المصرية العامة للكتاب / القاهرة / ١٩٧٦ . وانظر أيضا « عطر الأحباب » / دار الكتاب الجديد / القاهرة / ١٩٧١/ ص ٢٥ .

٢ ـ انظر « فجر القصة المصرية » / ص ١٣٧ ـ ١٣٨ ، وكذلك «خطوات فى النقد»/ ص ١٠ .

إشارة قصيرة إلى « حديث عيسى بن هشام » للمويلحى ، وكذلك لا نجد فيه شيئًا عن ترجمة المنفلوطى ، فى شكل قصصى ، لبعض المسرحيات الفرنسية ... إلخ . ويتصل بهذه النزعة الانطباعية أنه لا يهتم فى كثير من الأحيان باستعمال المصطلحات النقدية ، بل إنه يتهكم بغرام بعض النقاد بهذه المصطلحات التى تستحيل فى بعض الأحيان إلى ألغاز . وهو لذلك ينصح القارئ بأن يتصل بالعمل الأدبى ويستمتع به مباشرة ، وبعد ذلك لا قبله يمكنه ، إذا أراد ، أن يستعين بالنقد [١].
كذلك فإنه يتخذ من القارئ ، وهو يتناول قصة ما بالنقد ، صديقا حميما فيسارّه ويداعبه ويَخْرُج أحيانا عن عَرْض القصة التى ينقدها ليتحدث عن أشياء لا تتصل اتصالا دقيقا بموضوع المقالة ، ولكنها مع ذلك ممتعة فى حد ذاتها وتخلق جوا وديا ، وذلك مثل استطراده (أثناء حديثه عن القواعد النقدية القاسية التى وضعها فلوبير لكتابة القصة) إلى الكلام عن ساڤونا رولا وموقفه الفظيع تجاه التائبين . كل ذلك على نحو فكاهىّ دالّ [٢] .

إلا أن الانطباعية ليست هى كل شىء فى نقد حقى ، إذ إنه يحاول أيضا أن يستنبط شخصية الكاتب من خلال أعماله [٣]. ففى رأيه أن ما تكسبه الإنسانية ليس هو العمل الأدبى بل المؤلف نفسه بوصفه

---

١ ـ حقى / عطر الأحباب / ص ٢٥ .
٢ ـ المرجع السابق / ص ٢٠ ـ ٢١ .
٣ ـ السابق / ص ٣١ ، ٤١ ، ٩٠ ، ١٠٤ .

الأصل الذى صدر عنه هذا العمل ، ومثال ذلك قوله إنه قد استطاع من خلال « سارة » أن يكتشف أن العقاد مغرم بالمنطق إلى الحد الذى حوّل معه حتى مشاعر الحب والغيرة إلى مقدمات ونتائج (١) . إلا أن ناقدنا يفضل ألاّ يطبق هذا المنهج إلا على أعمال الأدباء المتوفَّيْن ، إذ يكون نشاطهم الأدبى قد تم ولم تعد هناك فرصة لأية إضافة . ومع ذلك فإنى لا أستبعد أن يكون هناك سبب آخر ، إذ إن النتائج التى يصل إليها الناقد عن طريق هذا المنهج قد تسيء إلى بعض من الأدباء الشديدى الحساسية كما حدث على الأقل مرة لأحد من تناول حقى إنتاجهم بالنقد فرد عليه ردا عنيفا (٢) .

كذلك فإن للعمل الأدبى ، فى نظر يحيى حقى ، أهميته الاجتماعية ، لأن الأدب (والقصة بخاصة) يعكسان الظروف الاجتماعية التى وُلدا فيها . ومن هنا كان على الناقد ألا يقتصر على التقويم الفنى للعمل الأدبى ، إذ إن اهتمامه بالمغزى الاجتماعى لهذا العمل من شأنه أن يُغْنِى ويعمّق وَعْى القارئ بأحوال مجتمعه . ويمضى حقى فيشير إلى أن مشكلة الانفجار السكانى لم تَبْدُ له بكل تعقيداتها

---

١ - السابق / ص ٤١ . وهذا المنهج يذكرنا بمنهج العقاد واهتمامه فى تراجمه للعظماء والأدباء بالعثور على مفتاح شخصية كل منهم .

٢ - انظر عرض حقى لـ « سحر المرأة المجهولة » للدكتور محمد أبو طايلة ، الذى حاول فيه أن يستخلص بعض ملامح شخصية هذا الكاتب ، ثم الرد المرير الذى كتبه هذا الأخير ونشره حقى بعد مقالته النقدية مباشرة فى « خطوات فى النقد » / ص ٩٤ وما بعدها ، و ١٠١ وما بعدها .

إلى أن قرأ بعض الأعمال القصصية التى تدور حول مسائل متعلقة بهذه المشكلة [١] . وعلى هذا فإن الأعمال القصصية (كما يقول) تغطى ما فى الأبحاث الاجتماعية من نقص ، حيث إن هذه الأبحاث لا تقدم مسحا شاملا لكل نواحى الحياة المصرية [٢] . على أن هذا لا يعنى أن كاتبنا لا يبالى بالجوانب الفنية للعمل القصصى . كل ما فى الأمر أنه يريد من الناقد أن يوسع نطاق اهتمامه ليشمل ، زيادة على ذلك ، جوانب أخرى ، ولذلك فإنه يبدى اهتماما كبيرا بمحتوى القصة التى يعرضها . وهذا أيضا هو أحد أسباب تحمسه لقصة « المستحيل » لمصطفى محمود ، التى يقول إنها تدور حول مشاغل النفس البشرية . وهو يضيف أن أدبنا يفتقر إلى مثل هذا النوع من القصص برغم ادعائنا أننا أصحاب ميراث روحى [٣] .

وفى ضوء اهتمام حقى هذا بمضمون العمل القصصى يمكننا أن نفهم ضيقه وسخريته من غموض السريالية وأدب اللامعقول [٤]. كما أننا فى ضوء هذا الاهتمام أيضاً نستطيع أن نقدر موقفه من معالجة القصة للجنس ، فهو من ناحية يؤكد حرية القصاص فى معالجة أى موضوع ، وبخاصة أن كل كاتب ينبغى أن يتناول الموضوعات التى له خبرة بها لا

---

١ ـ عطر الأحباب / ص ٣٦ .

٢ ـ المرجع السابق / ص ٣٥ .

٣ ـ خطوات فى النقد / ص ٢٤١ .

٤ ـ عطر الأحباب / ص ٢٧ .

الموضوعات التى يتخيلها ويلفقها [١] ، إلا أنه من الناحية الأخرى يحمل على المبالغة فى هذا الاتجاه ، حيث يعكس المرضى من القصاصين انحرافاتهم فيما يكتبون متذرعين بأن هذا الانحراف هو انحراف هذه الشخصية أو تلك لا انحرافهم هم أنفسهم [٢] . وانطلاقا من هذا فإنه يعيب على إحسان عبد القدوس استخدامه ضميرَ المتكلم يحكى به المغامرات الجنسية فى بعض قصصه لأن هذا من شأنه أن يحمل شبان القراء على الافتراض بأن هذه المغامرات هى مغامرات عبد القدوس نفسه ويخلق جوا مزيفاً يزيّن لهم أن هذا هو الحب وأن الحب لا يمكن أن يكون غير هذا [٣]. وهنا يدعو حقى القصاصين إلى كتابة قصة موضوعُها المشاعرُ النبيلة كما فى قصة « آلام فرتر » لجوته لا مثلُ هذه الانحرافات [٤] . كذلك فإن كاتبنا يحتكم إلى الذوق السليم فى التمييز بين وما يُقْبَل فى عمل قصصى ما هو غير مقبول [٥]، ومن ثم فهو ينفر بشدة من كل ما هو قبيح وشائه حتى إنه لا يجد أى مسوّغ لإيراد تعليق بنت صغيرة حين دخلت إحدى حجرات البيت فوجدت أمها تتحدث مع قريب لها فقالت ما معناه : « لم أنتما جالسان هكذا تتساران كرجل وزوجته؟ »، ويرى أننا لا ينبغى أن نفرح لهذا الذكاء

١ ـ المرجع السابق / ص ١٠٠ .
٢ ـ السابق / ص ٢٣ .
٣ ـ خطوات فى النقد / ص ١٣٨ .
٤ ـ المرجع السابق / ص ١٤٠ .
٥ ـ السابق / ص ٢٦٠ .

المبكر من تلك البنت التى تستحق ، على العكس ، أن تُضْرَب على مؤخرتها (١) . ومع ذلك فإنه لا يمانع أن يعالج القصاص الجنس فى أعماله بشرط أن يتناوله تناولا فلسفياً أو على الأقل يرينا أن اللذة الجنسية أدنى من اللذائذ العقلية والروحية (٢) .

أما بالنسبة للجوانب الفنية للقصة فإن ناقدنا يرى أن القصاص ينبغى ألاّ يسارع بتحويل تجربته وانفعالاته (وهى لا تزال طازجة من شأنها أن تستغرقه بدل أن يستغرقها هو) إلى قصة ، بل عليه أن ينتظر حتى يتمثلها ويسيطر عليها إلى الحد الذى يستطيع أن يبصر معه هذه التجربة بكل أبعادها .

وكما رأينا قبلا فإن كاتبنا لا يحبّذ الإفراط فى مراعاة قواعد الكتابة القصصية (٣) . كما أنه يسخر من القصاصين الذين يقولون إنهم غير مسؤولين عن تصرفات شخصياتهم بحجة أنهم ما إن يبدأون القصة التى يكتبونها حتى تخرج هذه الشخصيات عن طوعهم وتتصرف بمقتضى

---

١ ـ السابق / ص ٢٦٢ .

٢ ـ عطر الأحباب / ص ١١١ ـ ١١٤. وهو هنا يحكى كيف رأى نجيب محفوظ وهو يذرع مكتبه ذهابا وجيئة بتأثير الانفعال بتجربة ما ، وكيف أن محفوظا لم يتناول القلم ويكتب قصته إلا بعد أن هدأت هذه الانفعالات وأصبح بمقدوره السيطرة عليها . وانظر أيضا انتقاده لأعضاء المدرسة الحديثة لعدم مراعاتهم هذا الاعتبار (فجر القصة المصرية / ص ٢٥٣) .

٣ ـ عطر الأحباب / ص ٢٣ ، ٢٤ .

إرادتها هي[١] . كذلك فإنه يدعو إلى أن تكون كل شخصية منفردةً بملامحها وأن تكون مقنعه ، ومن هنا نراه يحمل على مصطفى محمود لفشله فى تقديم صورة مقنعة لبطل قصته « المستحيل » ، الذى كان يملك مائة فدان وعددا كبيرا من الأسهم ومقدارا وافرا من المال وسيارة، وكان خبيراً فى شؤون سوق الأوراق المالية ، ومع ذلك لم تكن له إلا خادمة واحدة عجوز متهدمة ، وإذا غسل وجهه وضع رأسه تحت الحنفية بينما تقف زوجته على مقربة منه تحمل له الفوطة . فمثل هذا الوضع إنما يليق بموظف حكومى صغير[٢] .

ويقرر حقى أنه ينبغى على القصاص أن تكون لديه حكاية يحكيها وأن تكون هذه الحكاية مشوِّقة بحيث تستولى على القارئ تماما[٣]. كما أن عليه أن يخلق الجو المناسب وأن يراعى فى وصفه مبدأ الانتقاء[٤] فلا يكظّه بالتفاصيل ، وهو عيب يشيع فى أعمال الناشئين[٥] . وبرغم هذا فإنه يرى الإكثار من مثل هذه التفاصيل فى بعض قصص نجيب محفوظ مناسبا لما يسميه بالقَصَص الإستاتيكى[٦].

---

١ ـ المرجع السابق / ص ٢٢ .

٢ ـ خطوات فى النقد / ص ٢٥٩ .

٣ ـ المرجع السابق / ص ١٤١ .

٤ ـ السابق / ص ٧٣ ، ١٣٥ .

٥ ـ السابق / ص ١١٩ ـ ١٢٠ .

٦ ـ فى مقابل القَصَص الديناميكى حيث يبذل القصاص قُصَارَى جهده للعثور على أقدر التفاصيل على الإيحاء .

ولا يدع حقى فرصة تمر به من غير أن يلح على صفات الأسلوب الجيد كما يراه ، وهذه الصفات يمكن أن تلخّص فى اثنتين أساسيتين: الدقة والحيوية . ومن ثم فهو يحمل على السجع والمحسنات اللفظية لأنها تكون فى الغالب على حساب اختيار الكلمة الدقيقة والمناسبة [١]. كما أنه ضد ما يسميه بـ « السجع الذهنــى » ، ويقصد به الترادف . وعنده أن هذا اللون من السجع يأتى من ميوعة الفكر وضبابية المشاعر[٢]. كذلك يهاجم حقى الرواسم والتعبيرات المستهلَكة التى فقدت جِدّتها وحدّتها[٣] ، فهو يريد من الكُتّاب أن يأتوا بعبارات طازجة تتجاور فيها كلمات لم تتجاور من قبل[٤]. وهو يهتم أيضا بموسيقية الأسلوب ، إلا أن الموسيقى التى يبحث عنها هى موسيقى الفكر التى تعكس الحركة المتميزة لفكر كل كاتب ومشاعره مما يترتب عليه خصوصية الأسلوب . وانطلاقا من مطلب دقة الأسلوب أيضا نراه يلفت نظر الكُتّاب إلى أهمية التقاط الدرجات المختلفة للانفعال واللون الواحد مؤكدا أن اللغة العربية هى لغة غنية بالمفردات التى تعبر عن هذه الدرجات المتنوعة ، إلا أن المشكلة فى نظره هى كسل الكتاب [٥] .

وبناء على مطلب حيوية الأسلوب نجده ينتقد أسلوب محمد سعيد

---

١ ـ فجر القصة المصرية / ص ٢٤٦ .

٢ ـ عطر الأحباب / ص ٩٤ ، وخطوات فى النقد / ص ١٥٨ ـ ١٥٩ .

٣ ـ خطوات فى النقد / ص١٦١ وما بعدها ، وفجر القصة المصرية / ص ٢٤٦ .

٤ ـ خطوات فى النقد / ص ٧١ ، ١٦٠ .

٥ ـ المرجع السابق / ص ١٨٤ ـ ١٨٥ .

العريان فى « بنت قسطنطين » ، إذ هو (كما يقول) مثل الرخام : مصقول ولامع ولكنه هامد بلا حياة ، كما أنه مملوء بالتعبيرات المستهلكة[١] . وهو يلاحظ أن أسلوب يوسف الشارونى يكاد يخلو من أى تشبيه أو استعارة اللهم إلا العادىّ الشائع منها ، وإن أكد فى نفس الوقت أنه لا يحب الصورة البيانية لذاتها ، كما أنه لا يحب كثرتها فى العمل الأدبى ، لكنه مع ذلك يؤكد أنها متى ما استُخْدِمَتْ استخداما حاذقا أصبحت واحدة من أرق السمات الأسلوبية ، فضلا عن أنها تُفْصِح عن لفتات ذهن الكاتب بل تستطيع ، من خلال الربط بين المتشابهات ، خلق جو كامل[٢] ، وهو ما يلاحَظ على أسلوب محمد عبد الحليم عبد الله ، وإن أسرف هذا الكاتب فى هذه الناحية فى رأيه[٣]. كذلك فإن حيوية الأسلوب ، كما يقول ، تتطلب الألفة وتنفر من الفخامة ، ومن ثم فعلى القصاص أن يهجر الكلمات العويصة وكذلك الكلمات التى فقدت وهجها ، ولذا نراه ينتقد أسلوب طاهر لاشين فى قصصه القصيرة المبكرة[٤].

ويتصل بمسألة الأسلوب كتابة الحوار ، الذى يؤكد حقى أهمية دوره فى العمل القصصى والذى ينبغى فى نظره أن يكون معبرا لم يُؤْتَ

١ ـ السابق / ص ٧٤ .
٢ ـ السابق / ص ٢٣٧ .
٣ ـ السابق / ص ١٥٢ .
٤ ـ فجر القصة المصرية / ص ٢١٩ ـ ٢٢٠ .

به كَسَدٌ خانة (١) . ومع ذلك فهو يختلف مع النقاد الذين يَرَوْن أنه لا بد أن تكون كل كلمة تنطق بها الشخصية متطابقة تماماً مع المستوى اللغوى لهذه الشخصية ، فقد تلتقط الشخصيةُ كلمةً أو عبارة من بيئة غير بيئتها وتطعّم حديثها بها (٢) . أما بالنسبة لموقفه من استعمال العامية فى الحوار القصصى فبينما نراه فى موضع محبِّذا له ، وذلك عند مناقشته لموقف نجيب محفوظ الرافض لها (٣)، متذرعا بأن الواقعية تقتضى بأن تنطق الشخصيات باللغة التى تستخدمها فى حياتها اليومية ، إذا بنا نجده فى موضع آخر موافقا لأنصار الفصحى بل ذاهبا إلى الحد الذى يخطِّئ معه موقف أصحاب الحلول الوسط الذين يرون أن يُكْتَب السرد بالفصحى والحوارُ بالعامية ، متسائلا : ما العمل حين يَرِد فى أثناء السرد حوار داخلى غير موضوع بين علامتى تنصيص ؟ (٤)

والآن إذا أردنا تقويم إسهام يحيى حقى فى مجال النقد القصصى فلا بد أن نُبْرِز ما فى عروضه النقدية من حيوية وألفة ناشئتين من طريقته الانطباعية مما يجعل هذه العروض جدَّ ممتعة ، وبخاصة أن أسلوبه يجمع بين الجمال والحساسية والإشعاع الايحائى ، وهى صفات تفتقر إليها

---

١ ـ خطوات فى النقد / ص ٧٥ .

٢ ـ عطر الأحباب / ص ٣٢ .

٣ ـ المرجع السابق / ص ١٠٦ ـ ١٠٧ .

٤ ـ عطر الأحباب / ص ٣٣ ـ ٣٤ . وانظر أيضا (ص ١٢٢) تسويغه لاستعمال نجيب محفوظ فى حوار قصته « اللص والكلاب » للعربية الفصحى .

كتابات كثير من النقاد للأسف . كذلك فقد كتب حقى تاريخا موجزاً لمسيرة القصة والقصة القصيرة فى مصر فى بداياتهما . وهذا الكتاب ، وإن شابته بعض نواحى النقص ، قد استطاع أن يعيد إلى الحياة ، وبأسلوب حى معبّر ، بدايات هذين الفنين وروادهما مُلْقيا الضوء (ربما لأول مرة) على « المدرسة الحديثة » وأعضائها ومحللا تحليلا رائعا إحدى القصص القصيرة الناضجة الرائدة التى كتبها طاهر لاشين بعنوان « حديث القرية » . كما أنه نجح فى أن ينقذ من بين براثن النسيان قصة عمه محمود طاهر حقى المعروفة بـ « عذراء دنشواى » فنشرها فى سنة ١٩٦٤[١] وكتب لها مقدمة ضافية ، وإن لوحظ فى هذه المقدمة شيء من التحيز لعمه جعله يعطيه ، فيما يبدو ، أكثر مما تؤهله له جهوده فى هذا الميدان . وإذا كان حقى ، كما قلت فى أول هذا الفصل، كاتبا غير مُكْثِر فإن ما نشره من مقالات وبحوث نقدية حتى الآن لَجديرٌ بأن يكفل له مكانة ممتازة فى ميدان النقد القصصى .

---

١ ـ ط. وزارة الثقافة والإرشاد القومى .

٣ ـ د. على الراعى

د. على الراعى ناقد مسرحى فى المقام الأول ، وهذه أسماء بعض الكتب التى نشرها فى هذا الميدان حتى الآن : « مسرح برنارد شو » و « الكوميديا المرتجلة فى المسرح المصرى » و « توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان الفكر » و « فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحانى » . ومع ذلك فقد كتب بعض الدراسات النقدية حول عدد من القصص التى يمكن اعتبارها علامات على الطريق فى تاريخ القصة المصرية ، وقد ظهرت هذه الدراسات فى مجلة « المجلة » بين عامى ١٩٥٦ و ١٩٦٢ . وهو يَعُدّ هذه الدراسات مَسْحًا لا بد من القيام به قبل الانتقال إلى دراسة الإنتاج المسرحى فى مصر لأن فن المسرح قريب من فنّ القصة والقصة القصيرة كما يقول ، ومن هنا فإن كثيراً من المشاكل التى قابلت رواد القصة فى مصر قد واجهت أيضاً كتاب المسرحية ، وبخاصة أن هذين الفنين فنان طارئان على الأدب العربى[١] .

وأول ما يلاحظ على آراء د. الراعى بوصفه ناقدا قصصيا أنه يعد « حديث عيسى بن هشام » للمويلحى بداية القصة المصرية [٢] ، إلا أن

---

١ ـ انظر د. على الراعى / دراسات فى الرواية المصرية / الثقافة والارشاد القومى / القاهرة / ١٩٦٤ / ص ٣ ـ ٦ . وهذا الكتاب يضم الدراسات المشار إليها أعلاه ، وهى تدور حول عشر قصص بدءاً بـ « حديث عيسى بن هشام » للمويلحى وانتهاءً بثلاثية نجيب محفوظ .

٢ ـ المرجع السابق / ص ٢٢ . وفى « فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحانى » (ص ١١ ، ١٢ ، ٢١ ، ٣٠) نجد د. الراعى يَعُدّ المقامة المَضِيرِيّة مزيجا من عناصرَ مسرحية وأخرى من القصة القصيرة .

هذه البداية ، فى رأيه ، لم تكن قصة خالصة بل تتصارع فيها عناصر قصصية وأخرى من فن المقامة [١] . وهذه العناصر الأخيرة تسود الفصول الأولى ، بينما تسود العناصر القصصية بعد ذلك تدريجيا حتى ليتخلى الأسلوب عندئذ عن السجع ، الذى إحدى الخصائص الأسلوبية لفن المقامة. وهناك عنصر قصصى آخر فى هذا العمل هو أن بعض الشخصيات لا تظهر لبعض الوقت ثم تختفى كما هو الحال فى المقامة بل تبقى من أول العمل إلى آخره . وهذه الشخصيات مرسومة ، كما يقول ، رسما بدائيا كرسم الشخصيات فى أعمال القصاص الإنجليزى هنرى فيلدنج أحد القصاصين الإنجليز المبكرين[٢] ، وإن كان قد استثنى شخصية الباشا التى يظهر عليها بعض التطور . كذلك فإن من العناصر القصصية فى هذا العمل وجود حكاية ذات بداية ونهاية وتتطور من خلال حركة خارجية وداخلية معا [٣].

هذا ، وأحب أن ألفت النظر إلى أن هناك اتفاقا شبه عام بين نقاد القصة المصرية على أن « زينب » هى بداية القصة المصرية الحقيقية ، بينما يرجع د. الراعى بهذه البداية لا إلى « عذراء دنشواى » لمحمود طاهر حقى مثلا بل (كما رأينا) إلى « حديث عيسى بن هشام » . ويرى د. الراعى أن القصة المصرية، بعد هذه البداية ، قد مرت بـ «المحلية»

١ ـ دراسات فى الرواية المصرية / ص ٢١ .
٢ ـ المرجع السابق / ص ٢١ .
٣ ـ السابق / ص ٢١ ـ ٢٢ .

لتبلغ من خلال ثلاثية محفوظ أعمال عظام القصاصين من أمثال ديكنز وتولستوى وجويس وغيرهم . أما الأساس الذى يقيم عليه هذا الحكم فهو الهدف الكبير الذى وضعه نجيب محفوظ فى هذه القصة نُصْبَ عينيه ، وهو إعادة عالمٍ بأكمله كان قد اختفى من الحياة بناسه وأفكاره وتقاليده ومغامراته ... إلخ ، بالإضافة إلى هذه التشكيلة الغنية من الشخصيات التى تتميز كل منها عن الأخرى والتى يتبدّى فى رسمها توازنٌ ماهرٌ بين الملامح الخارجية والصفات النفسية ، علاوة على أن التفاصيل فى هذا العمل موظفة كلها فى خدمة الهدف المشار إليه ، وكل ذلك فى انسجام كامل بين الشكل والمضمون وبغير أن يحصر الكاتب نفسه فى نطاق مدرسة أدبية بعينها [١] .

أما النقطة الثانية التى أود الإشارة إليها هنا فهى منهج د. الراعى فى النقد القصصى . وأولى خصائص هذا المنهج هى اهتمامه بتصنيف القصة التى ينقدها ، وذلك لفهم مزاياها وعيوبها وتقويمها تقويماً سليما . وعلى هذا فـ «حديث عيسى بن هشام» هو قصة هزلية توظف الهزل فى سبيل النقد الاجتماعى[٢] ، ولكن فيها مع ذلك عنصرا تعليميا يطغى فى مواضع عدة على سائر العناصر مما يسبب للقارىء الشعور بالضيق[٣]. وبناء على هذا التحليل التصنيفى يرد د. الراعى على هؤلاء النقاد

---

١ ـ دراسات فى الرواية المصرية / ص ٥ ، ٢٤٦ ـ ٢٤٨ .

٢ ـ المرجع السابق / ص ١١ ـ ١٢ .

٣ ـ السابق / ص ١١ .

الذين لا يرون فى هذا العمل سوى عدة « صور » اجتماعية sketches تدين بالكثير لفن المقامة [١] . كما أنه يصنّف قصة طه حسين « دعاء الكروان » لا على أنها قصة واقعية بل على أنها قصة شاعرية خطابية . وعلى هذا الأساس نراه يرد على مآخذ د. محمد مندور على هذه القصة (وهى مآخذ مبنية على أساس أنها قصة واقعية) مشيراً إلى أن ما فى هذه القصة من تصنع ورتابة وبطء هى خصائص طبيعية لهذا النوع من القصص يتسق معها الأسلوبُ الفخم الذى يؤدى المعنى أداء قويا ، والجوُّ المناسب الذى يساعد القصاص على أن يقيم بينه وبين شخصياته هذه العلاقة المباشرة التى تمكنه من التعليق على تصرفاتها والتى هى إحدى خصائص الفن التعليمى الخطابى التى يؤكد بها هدفه الأخلاقى [٢] .

وهناك خصيصة أخرى من خصائص منهج د. الراعى هى أنه يعقد فى معظم الأحيان مقارنة بين القصة التى يتناولها بالنقد والتحليل وبين ما يشبهها من قصة أو مسرحية فى الآداب الأجنبية ، وإن كانت هذه المقارنات فى كثير من الأحيان مقارنات قصيرة وعارضة ، وذلك مثل مقارنته علاقة الحب بين همام وسارة فى قصة العقاد بذلك النوع من الحب الذى يدور فى « الصالونات » الأدبية وفى بلاطات القصور وقصص بوكاشيو والذى يسمح للمحب ، حين يعلم بخيانة حبيبته ، لا

---

١ ـ السابق / ص ١٩ .

٢ ـ السابق / ص ١٤٠ ـ ١٤٢ .

باللجوء إلى السلاح أو حتى الانهيار بل برسم الخطط وتكليف من يتجسس على تحركات هذه الحبيبة . فالمقارنة هنا بين « سارة » وبين قصص بوكاشيو مقارنة سريعة لا تفصّل القول فى تحليل مواقف بعينها فى قصة العقاد وعند بوكاشيو . ومع ذلك فهناك حالات أخرى أشبع فيها د. الراعى القول فى مثل هذه المقارنات ، كالمقابلة التى عقدها بين خالد أحد أشخاص « مليم الأكبر » لعادل كامل وبين د. ترنش وميجرّ برباره فى مسرحية برنارد شو ، فقد حاولوا جميعا فى البداية تغيير المجتمع الذى يعيشون فيه ليكتشفوا بعد ذلك أن الوقت لم يحن بعد لمثل هذا التغيير مما ترتب عليه أن انضموا إلى جانب المستغلّين [١]. وفى هذه المقارنة يؤكد د. الراعى أنه يمكن إرجاع العيب الموجود فى شخصيات هؤلاء الثلاثة إلى ما فيهم من ميل خفيف إلى الانتهازية ، إلى جانب مثاليتهم المتطرفة القائمة على الجهل بالأعداء الذين عليهم أن يحاربوهم [٢] .

ومما يميز منهج د. الراعى أيضا ما يقيمه من توازن بين اهتمامه بموضوع القصة التى يدرسها وبين اهتمامه بجوانبها الفنية بادئا عادة بالموضوع ومحللاً أهميته والدور الذى يقوم به فى خدمة قضايا الشعب ، كما هو الحال فى نقده لقصة « زينب » ، إذ يشير إلى أن هذه القصة ، برغم ما فيها من عيوب ، قد أدت خدمة كبيرة للريف المصرى لأنه ليس

١ ـ السابق / ص ٢٢٧ ـ ٢٢٨ .

٢ ـ السابق / ص ٢٢٨ .

بالقليل أن نرى حامدا (بطلها) يختلط اختلاطا واسعا بعمال الحقول محاولا أن يرفع إلى مستواه واحدة من هؤلاء العمال (وهى زينب) ومفكرا فى وقت ما أن يتخذها زوجة (١) . إلا أن هذه المزية لم تُعْفِ حامدا من أن يعيب د. الراعى عليه تردده الذى منعه من أن يتبع منطقه إلى نهايته ويتخذ جانب الفلاحين كلية كما لو أن حامدا هو شخص حقيقى مسؤول عن تصرفاته ومواقفه (٢) .

والآن لننتقل إلى طريقة معالجة د. الراعى لما فى القصص التى يتناولها بالتحليل من صنعه فنية . فمن ذلك أنه يرى تجنب التجريد فى القصة وعدم حذف أية تفصيلة من شأنها المساعدة فى تطور الحوادث أو الشخصيات . ومع هذا فإنه يثنى فى ذات الوقت على تركيز الحوادث والوصف فى « قنديل أم هاشم » ، إذ إن هذا التركيز (كما يقول) يتمشى مع موضوع القصة الذى يدور حول التطور الروحى لبطلها إسماعيل ، فمثل هذا التطور يتطلب حذف كثير من التفصيلات التى كان من شأنها، لو أُثْبِتَتْ ، أن تعيق عملية الكشف عن هذا التطور(٣) . ومن الناحية الأخرى فإن بعض التفاصيل قد تكون ممتعة فى ذاتها ولكنها برغم ذلك غير مطلوبة كما هو الحال فى ذكريات « محسن » (فى قصة « عودة الروح » للحكيم) عن حفلات الأعراس (٤) .

---

١ ـ السابق / ص ٣٥ .

٢ ـ السابق / ص ٣٤ ـ ٣٧ . وانظر كذلك ص ٨٢ .

٣ ـ السابق / ص ١٨٠ .

٤ ـ السابق / ص ١٢١ ـ ١٢٣ .

وبالنسبة لرسم الشخصيات يؤكد د. الراعى أن الشخصية القصصية لابد أن تكون متطورة . وهذا ، كما رأينا عنده ، هو الفرق بين القصة والمقامة [١] . بيْدَ أنه لا يرى مع ذلك عيبا فى أن شخصيات «قنديل أم هاشم» (حاشا إسماعيل وحده) لا يعتريها أى تطور . وهو يعلل ذلك بأن هذه القصة تدور حول إسماعيل فقط مبينة تطوره الروحى ومبقية على الشخصيات الأخرى فى وضع ثابت إلى أن ينتهى إسماعيل من مغامراته الروحية ويعود إليهم ويتزوج فاطمة النبوية قريبته[٢] . كما يشير كاتبنا إلى أن الشخصية القصصية ينبغى أن تخلو من أى تناقض ، وفى رأيه أن مما يعيب قصة « سارةَ » للعقاد أن امرأة مثلها بارعة فى فن الحب وتستحق أن تُحَبّ لا تستطيع ، على حسب ما صورها العقاد ، أن تسيطر على غرائزها أثناء قطيعة بينها وبين حبيبها وتتصرف تصرف العاهرات [٣] . لقد كان ينبغى على العقاد ، كما يقول د. الراعى ، أن يحذف هذا الجانب من شخصيتها حتى لو كان العقاد يرسم امرأة حقيقية ، إذ إن رسم الشخصية إنما يقوم على مبدإ الانتقاء[٤]. ولكن د. على الراعى برغم ذلك يجد العذر لطه حسين على ما فى شخصية أمينة بطله « دعاء الكروان » من تناقضات صارخة ، حيث إنها ، وهى الفتاة الريفية غير المتعلمة ، تستطيع تحليل شخصيتها وشخصيات الذين

---

١ ـ السابق / ص ٢١ .
٢ ـ السابق / ص ١٨٥ .
٣ ـ السابق / ص ٦٩ .
٤ ـ السابق / ص ٧٠ .

حولها على نحو لا يستطيعه إلا المتعلمون تعليما راقيا، وذلك بحجة أن هذه القصة هي من النوع التعليمي الذى لا ينبغى الحكم عليه بمقياس «الواقعية»(١) .

ومن المسائل التى كثيرا ما يناقشها د. الراعى مسألة « الرمز ». وفى دراسته لـ « عودة الروح » يلاحظ أن الرمز فى الجزء الأول من هذه القصة مزعزع مما يدل على أنه لم يكن فى نية الحكيم فى البداية استخدام أية رموز ، حتى إذا شرع يكتب الجزء الثانى بدا له أن يجعل من « سَنِيّة » رمزًا لإيزيس ، وهو رمز غير مقنع ، وإلا لكان على المؤلف أن يجعلها تكف عن عبثها مثلا حتى يتحقق التكافؤ بين شخصيتها وشخصية إيزيس (٢) . وعلى عكس ذلك نراه معجبا برمز زعيم القراصنة فى إحدى الصور المعلقة فى قصر الباشا فى قصة «سلوى فى مهب الريح» إلى شخصية هذا الباشا نفسه ، وذلك لما بينهما من تشابهات فى ملامح الوجه والمعالم النفسية ، إذ إن كليهما ذو عينين كثَّتِي الحاجبين وشاربين ضخمين غزيرين ، وكليهما أيضا لص على طريقته . ويزيد هذا التشابهَ بروزا أن سلوى ، وهى تنظر إلى صورة القرصان ، تخاله يفتح فمه صائحا بأحد رجاله فتستدير فى فزع لتجد أن الباشا هو الذى يصيح وراءها فى أحد الخدم . وعلاوة على ذلك فإن المرأة نصف العارية التى أمام القرصان فى الصورة تستجديه الرحمة تصور « سلوى » نفسها فى موقفها من الباشا ، الذى تؤمّل من وراء علاقتها به أن يُلْحقها بطبقته ويوفر لها

---

١ ـ السابق / ص ١٤٠ ـ ١٤٢ ، ١٤٤ ، ١٤٨ ، ١٤٩ .

٢ ـ السابق / ص ١٢٤ ـ ١٢٦ .

ما تتمتع به هذه الطبقة من ألوان الترف (١) .

وبالنسبة للغة القصة يلاحظ د. الراعى أن لغة « زينب » ، برغم بساطتها ومرونتها ومقدرتها التعبيرية ، يعيبها شيء من التفكك ، وبخاصة حين يحاول د. هيكل تحويل التعبيرات العامية إلى تعبيرات فصيحة . بيد أن د. الراعى يثنى مع ذلك على حوار هذه القصة المكتوب بالعامية مؤكدا أنه جدُّ ممتع (٢). أما حوار العقاد فى « سارة » فإنه يصفه بالوعورة والجمود ، ومثل هذا الأسلوب إن كان مقبولا (كما يقول) فى السرد فإنه ليس كذلك فى الحوار ، بل هو إلى جانب ذلك يفسد ما فى هذه القصة من فكاهة (٣). وفى دراسته عن « قنديل أم هاشم » يبدى إعجابه الشديد بأسلوبها الشاعرى الذى يعبر عن المعنى الكثير فى كلمات قليلة مما يتلاءم مع موضوع القصة ، الذى يدور (كما ذُكر قبلا) حول التطور الروحى لشخصية إسماعيل (٤). وناقدنا يربط بين لغة الحوار فى « إبراهيم الكاتب » وبين تصنيفه لهذه القصة كعمل رومانسى مع بعض اللمسات الواقعية . ومن هنا نستطيع أن نفهم لماذا استعمل المازنى مستويين لغويين فى الحوار : مستوىً فصيحا للشخصيات المتعلمة ، وآخرَ عاميا للشخصيات غير المتعلمة التى يبدو أن المازنى كان يرى من المناسب تصويرها تصويرا واقعيا (٥).

---

١ ـ السابق / ص ٢٠٤ ـ ٢٠٧ .
٢ ـ السابق / ص ٥٢ ـ ٥٣ .
٣ ـ السابق / ص ٧٢ .
٤ ـ السابق / ص ١٨٠ ، ١٨٢ ـ ١٨٣ .
٥ ـ السابق / ص ٩٥ ـ ٩٦ .

وبعـد ، فكيف نقـوّم إسـهـام د. على الراعى فى مـيـدان النقـد القصصى؟ إنه ، وهو الناقد المسرحى فى المقام الأول ، يبدى فى دراساته العشر التى هى موضوع هذا الفصل حسّا نقديا قويا ، وموازنة بين الاهتمام بالموضوع وبين الاهتمام بالنواحى الشكلية والفنية ، ومقدرة على الحكم الهادئ الذى لا يَطْغَى عليه التحيز كما هو الحال مثلا فى نقده لقصة « سارة » ، إذ لم يدفعه اختلافه مع مؤلفها فى الاتجاه الفكرى والمنزع السياسى إلى أن يَعْمَى عن حسناتها ، وإن أخذ عليها معايب ليست فيها ولم يتنبه أيضاً لبعض محاسنها الأخرى . إلا أنه ، على أية حال ، يحاول جاهدا أن يذكر جوانب القوة ونواحى الضعف معا فى كل عمل يتناوله ، وذلك على أساس المنهج التحليلى الذى يتبعه ، فكان من جراء ذلك أنه لم يطبق قواعد النقد القصصى على العمل المنقود تطبيقا أعمى كما هو الأمر مثلا فى ربطه بين الأسلوب الشعرى المركز فى قصة « قنديل أم هاشم » وبين موضوع هذه القصة كما مرّ بنا . ومما ينبغى ذكره فى هذا المجال أيضاً وضوح أفكار هذا الناقد وعدم مغادرته شيئاً من غير شرحه وتحليله حتى لا يدع فيه شيئا من الغموض. فهذه ميزة تحسب له ، وإن خالفناه فى بعض أحكامه هنا وهناك .

٤ - فؤاد دوارة

فؤاد دوارة هو أحد نقاد القصة المعاصرين النشطين ، فقد كتب عدداً كبيراً من عروض القصص الموزعة بين مجلات « الأدب » و« الكاتب » و« المجلة » و« الهلال » ، وذلك على مدى فترة ليست بالقصيرة ، فضلا عن عدة أحاديث مع بعض كتاب القصة ، كحديثه مع نجيب محفوظ فى « الكاتب » (يناير ١٩٦٣) بعنوان « رحلة الخمسين مع القراءة والكتابة » ، وحديثه مع توفيق الحكيم الذى ظهر فى « المجلة » (أغسطس ١٩٦٤) وعنوانه « توفيق الحكيم يرد على أسئلة فؤاد دوارة » .

ويرجع جزء من أهمية دوارة كناقد قصصى إلى أن معظم عروضه النقدية مخصصة لتناول إنتاج بعض القصاصين الشبان وتقديمهم إلى الجمهور . وفى هذه العروض يبدى دوارة نحو هؤلاء الشبان تعاطفاً واهتماماً شديدين من غير أن يكون ذلك على حساب ما يتطلبه النقد الجاد كما هو الحال فى عرضه لقصة الشرقاوى « قلوب خالية » (الأدب / أغسطس وسبتمبر ١٩٥٨) ، وقصة فوزية مهران « بيت الطاعة » (الكاتب / يناير ١٩٦٢) ، وقصة أحمد لطفى « الصبر طيب » (الكاتب / يناير ١٩٦٣) ... إلخ . ويمكننا أن نقدر هذا الاهتمام والتعاطف من جانب دوارة حقّ قدره فى ضوء شكوى شبان الكتاب عادة من إهمال رؤساء التحرير والنقاد لهم ولإنتاجهم . كذلك ينبغى ألا ننسى أن كثيرا من هذا الانتاج ليست له قيمة فنية كبيرة ،

وهو ما يعنى أن دوارة كان عليه أن يتذرع بكثير من الصبر كى يقرأ هذه القصص بله يكتب عنها .

ويضاف إلى هذا الاعتبار الذى ليس بالقليل الأهمية أن دوارة ، برغم أنه يمكن عدّه بين النقاد اليساريين ، لا يسمح لاتجاهاته العَقَدية أن تتسلط على أحكامه النقدية ، مثال ذلك عرضه لقصة السحار « جسر الشيطان » ، الذى يعلن فيه أنه يختلف مع المؤلف « فى بعض أفكاره الروحانية » ، ولكن هذا الاختلاف لا يمنعه من الإشادة بهذه القصة التى يؤكد أنها « مليئة بكثير من المواقف الإنسانية الصادقة ، وفيها من عناصر الإثارة والتشويق ما يجعل من قراءتها متعة كبيرة » [1]. وفوق ذلك فإن الاتجاه اليسارى لا يدفع دوارة إلى التركيز على موضوع القصة وإهمال جوانبها الفنية كما هو الحال فى كتابات أحمد محمد عطية النقدية مثلا . ثم إنه فى عروضه النقدية قد أثار عدة قضايا قصصية هامة. كل ذلك من غير أن يكثر من التشدق بالمصطلحات التى كثُر لوْكُها حتى فقدت معناها من مثل « التقدمى والرجعى » ، مقتصراً عادة على الدعوة إلى قيم مِثْل « العدالة والحرية والأمن والرخاء » .

ومن بين هذه القضايا تلك القضية التى تدور حول السؤال التالى : كيف يمكن القصاصَ أن يجعل من تجربته عملا قصصيا ذا قيمة ؟

---

١ ـ فؤاد دوارة / عرض قصة « جسر الشيطان » (الكاتب / سبتمبر ١٩٦٢ / ص١٨٢) ، التى يقول عن موضوعها (ص١٧٩) إنه « جديد وممتع ، وفيه من الأفكار السامية ما يرقى به إلى مستوى الأعمال الأدبية الناجحة » .

فمـن رأى ناقدنا أن « العمل الفنى يتطلب فى المحل الأول ، إلى جانب الصدق ، مقدرةً على ضبط المشاعر والانفعالات الذاتية بل مصادرتها أحيانًا ، لأن الفيض العاطفى المنهمر بلا ضابط ولا رابط ولا اختيار مدقق لا بد وأن يفسد العمل الفنى ويحوله إلى شىء أقرب إلى المذكرات الخاصة ... والإسراف فى تسجيل المشاعر والانفعالات الذاتية ، مع استخدام ضمير المتكلم ، يصبغ العمل الفنى بصبغة العاطفية اللزجة « المطرطشة » فَتَرْخُص العاطفة وتُمْتَهن فى نظر القارئ نتيجة للإسراف فى تصويرها وتكرار هذا التصوير ، وإن كانت سامية رفيعة فى الواقع »[1]. ويقرر دوارة أن هذا العيب يكثر ظهوره فى قصص الكتاب الشبان لأنهم حريصون على التنفيس عن فيضان مشاعرهم ووجدانهم . ومن هنا نفهم اختلافه مع بعض النقاد الذين كانوا «يَدْعُون» الأدباء ، والقصاصين منهم بصفة خاصة ، إلى التعبير عن أحداث حياتنا المعاصرة ويلومونهم لأنهم لم ينفعلوا بأعمال الثورة الانفعال الكافى ومن ثم لم يصوروها فى مؤلفاتهم . وهو يؤكد أن أصحاب هذه الدعوة يجانبون الصواب كثيرا لأنه ليس من حق أحد أن يفرض على الإنتاج الأدبى وصايته أو يوجهه الوجهة التى يرضاها ، والأديب ما لم يَصْدُر ما يكتبه عن بواعث داخلية صادقة وإيمان عميق بالقضايا التى يعرضها فلا جدوى مما يكتبه ، وصمته أفضل . وإلى

١ - دوارة / عرض « وداعا إلى الأبد » لحسين رشدى أحمد / الكاتب / إبريل ١٩٦٢/ ص ١٧٩ .

جانب هذا فإن الأديب « لكى يعبر ... عن حدث معين تعبيراً فنيا ناضجا لا بد أن تتوافر له إمكانية رؤيته رؤية موضوعية شاملة . ومثل هذه الرؤية لا يمكن أن تتحقق إلا بعد مرور فترة من الوقت تتيح للتجربة التى عاصرها الأديب أن تترسب فى وجدانه وتوحى بالشكل الفنى المتكامل الذى يناسب هذه التجربة ويعبر عنها أصدق تعبير دون تدخل عوامل وقتية قد تقضى على موضوعية العمل الفنى وصدقه وتنحرف به إلى إرضاء غايات وقتية ما تلبث أن تزول وتزول معها كل قيمة العمل الأدبى نفسه »[1]. وانطلاقا من هذا المبدإ نراه يثنى على نجيب محفوظ لاختياره عيسى الدباغ ، الوفدى السابق الذى لا يتعاطف مع ثورة ١٩٥٢ ، بطلا لقصة «السمان والخريف » مما مكنه من أن يعرض حسنات هذه الثورة دون الوقوع فى « الدعاية الرخيصة والخطابية الكريهة فى الفن » ، إذ إنه بهذا الاختيار قد استطاع أن يعوّض عن عدم وجود مسافة زمنية بينه وبين الموضوع الذى يعالجه[2].

وفى تقويمه للأعمال القصصية يوزع دوارة اهتمامه توزيعاً عادلاً بين الجوانب الفنية والمضمونية للعمل الأدبى . وبالنسبة للمضمون نراه يقرر أنه ، مهما اختلفت مدارس النقد حول وظيفة الأدب وهل هى وظيفة جمالية فحسب أو جمالية ونضالية فى آن ، فستظل الأعمال الأدبية من أخطر الوثائق التى يرجع إليها المؤرخ والباحث الاجتماعى ،

---

١ ـ دوارة / عرض « الصبر طيب » لأحمد لطفى / الكاتب / سبتمبر ١٩٦٣ / ص٧٤ .

٢ ـ دوارة / عرض « السمان والخريف » / الكاتب / يونيه ١٩٦٣ / ص ٧٧ .

وسيظل انفعال الأديب بعصره وقدرته على التعبير عن أزماته والمشاركة فى دفعه إلى مزيد من التحرر والتقدم من بين الأسس الهامة التى تُقَوِّم بها إنتاج الأديب إلى جانب القيم الجمالية المعروفة (١). إلا أن هذا وحده غير كاف فى رأيه بل على الفنان أن يُعْنَى بفنه وصنعته . ولهذا فإنه ، على رغم إعجابه بما فى قصص ثروت أباظة من عفة قلم وحرص على إبراز مزايا الفضائل والإخلاص والإيمان وتصوير المنحرفين عن الجادة تصويرا يُسْخِط القارئ عليهم وينتهى بهم دائما إلى ملاقاة العقاب على ما جنت أيديهم ، يحذر من أن هذا الأسلوب كثيرا ما يقترب من الأدب الوعظى ، وكثيراً ما تتضح من خلاله يد المؤلف وهى تحرك شخوصه وتدفع بهم نحو مصيرهم المظلم (٢)، بينما يجب على الكاتب إخفاء هدفه داخل إطار من الأحداث المحبوكة المقنعة والشخصيات الطبيعية الحية (٣).

ومما له علاقة بالموضوع القصصى موقف دوارة من معالجة الجنس فى الأعمال القصصية . وهو ، كما سبقت الإشارة ، يرى أن مجالى الأخلاق والفن منفصلان ، ولكنه مع ذلك لا يعرف (كما يقول فى تعليقه على قصة إحسان عبد القدوس « لا أنام ») قيمة فنية واحدة يمكن أن تدفع الكاتب الروائى إلى أن يملأ روايته بكل هذه التفصيلات

---

١ ـ عرض « الصبر طيب » الآنف الذكر / ص ١٧٤ .

٢ ـ فؤاد دوارة / عرض « لقاء هناك » لثروت أباظة / الكاتب / إبريل ١٩٦٢ / ص ١٧٦ ـ ١٧٧ .

٣ ـ المرجع السابق / نفس الموضع .

الدقيقة عن أفضل السبل لخداع الأهل وممارسة الرذيلة فى أمن ودعة[١].
وانظر كذلك انتقاده لما فى قصة السحار « جسر الشيطان » من تفصيلات كثيرة بطيئة فى وصف نوادى الليل فى هامبورج ومناظر الرقص والعُرْى فيها مما لا يتناسب مع طول القصة . وتأكيده أنه لو حُذف معظم هذه التفصيلات لأصبحت القصة أكثر تماسكا ، وبخاصة أن اللفظة الدقيقة البارعة تغنى عن حشد التفاصيل الكثيرة دون مبرر[٢].
أما فى « السمان والخريف »لنجيب محفوظ مثلاً فالأمر على العكس من ذلك، إذ يقرن (محفوظ) بصورة محكمة بين تفكير البطل فى المسائل السياسية وبين ميوله وعلاقاته الجنسية ... ولا يمكن أن يكون هذا الربط بين السياسة والجنس مجرد مصادفة فنية لأنه سيتكرر كثيرا بعد ذلك ... وهكذا يصبح للخطّ الجنسى فى الرواية مدلول رمزى متكامل يؤكد الخط السياسى ويضيف إليه ، وإن لم يسِرْ متوازيا معه طول الوقت »[٣]. ومثالا على ذلك نراه يجوّز تفسير خِطْبَة بطل القصة لابنة أحد رجال القصر على أنها رمز لتقارب الوفد والسراى قبيل ثورة ١٩٥٢ .

وإذا انتقلنا إلى رأى ناقدنا فى مسألة رسم الشخصية وجدناه يدعو إلى تصوير الشخصيات تصويرا مقنعا لا يتصادم مع الطبيعة البشرية ولا مع ملامح الشخصية الذهنية وصفاتها النفسية ، بل لا يتصادم أيضا مع

---

١ ـ دوارة / بين إحسان وساجان / الأدب / يونيه ١٩٦٠/ ص ١٩٤ .
٢ ـ عرض « جسر الشيطان » المارّ ذكره / ص ١٧٩ ـ ١٨٠ .
٣ ـ عرض « السمان والخريف » المارّ ذكره / ص ١٧٤ ـ ١٨٥ .

وظيفتها . ومن هنا فإنه يبدى استغرابه بسبب اختيار السحار لبطل « جسر الشيطان » مهندسا ، فالمعروف عن المهندسين أنهم قوم عمليون تملأ رؤوسهم الحقائق والأرقام ، وقلّ أن تملأها تلك الفلسفة الروحية التى ملأ بها علىٌ صفحات الرواية . ثم يتساءل قائلا : « ألم يكن من الأنسب أن يجعله أديبا أو دارس فلسفة يعيش فى الأفكار النظرية والتأملات الروحية فتبدو مواعظه وحكَمُه أقرب لطبيعة عمله وقراءاته ؟ »[1]. ومن الممكن طبعا أن نُرُدَّ بأن الأفراد ، على كل حال ، مختلفون ، ولن يعدم الإنسان مهندسين يهتمون بمثل هذه المسائل الروحية ، إلا أن دوارة فيما يبدو يعتنق رأى مكسيم جوركى فى هذا الصدد من أن فنّ الخلق الأدبى ، فنّ خلق الشخصيات والنماذج الإنسانية ، يحتاج إلى الخيال والحدس بالإضافة إلى القدرة على «تجميع الحقائق » فى الذهن ، فـ « حين يصف الكاتب تاجرا أو موظفا أو عاملا ممن يعرفهم فإنه لا يصنع أكثر من إنتاج محاكاة لفرد ... ولكن هذه المحاكاة تظل مجرد صورة فوتوغرافية ليست لها أية دلالة اجتماعية أو تربوية ولا تسهم بشكل يُذْكَر فى توسيع وتعميق معرفتنا بالحياة وبزملائنا فى الإنسانية . أما إذا استطاع الكاتب أن يستخرج من عشرين أو خمسين أو مائة تاجر أو موظف أو عامل خصائصهم وعاداتهم وأذواقهم وإيماءاتهم ومعتقداتهم وقواعد سلوكهم باعتبارهم طبقة ، وإذا استطاع أن يخرج مجموع هذه الخصائص إلى الحياة فى صورة شخص واحد ... فإنه حينئذ يكون قد خلق نموذجا ، ويصبح عمله من أعمال

---

١ ـ عرض « جسر الشيطان » المارّ ذكره / ص ١٨٠ .

الفن الباقية » [١]. فالعبرة ، فى رأيه ، إذن بالنموذج لا بالفرد الذى يشذّ عن الفئة التى ينتمى إليها .

وثمة عامل آخر يجعل دوارة يلتفت إلى شخصية قصصية ما ويُعْجَب بها ، وهذا العامل هو ما تظهره هذه الشخصية فى مواقفها وتصرفاتها من إيجابية . ومن هنا نراه يؤكد أن موقف سعيد مهران (بطل « اللص والكلاب ») « الإيجابىّ الثائر الذى يغلب على الرواية كلها وإحساسَه بتعاطف الناس معه ورغبتَه فى الاتصال بهم والاندماج معهم رغم إدراكه أن هذا العطف « صامت عاجز كأمانى الموتى » ، كل ذلك يجعل منه بطلا ثوريا ويؤكد القيم الإيجابية المتمثلة فى انهزامه »[٢] . ففى هذا النص نلاحظ إعجاب دوارة بسعيد مهران حتى إنه ليرى فى انهزامه «قيمة إيجابية» . ولكن إعجابه بالشخصية الإيجابية لا تجعله يوافق على تزييف الطبيعة البشرية ، فهو يأخذ على فتحى الرملى « أننا قد نلمس (فى قصة « الخطر ») شيئًا من المبالغة الرومانسية تتمثل فى العطف على الشخصيات الشعبية من أبناء درب شكمبة وإبراز جوانب الخير والتضامن الكامنة فى نفوسهم حتى لتستشعر فى بعض الأحيان أنك تقرأ « يوتوبيا » اختار لها المؤلف درب شكمبة مقرا ممتازًا »[٣].

١ ـ عرض « السمان والخريف » الآنف الذكر / ص ١٨١ .

٢ ـ دوارة / عرض « اللص والكلاب » / الكاتب / يونيه ١٩٦٣ / ص ٩١ .

٣ ـ دوارة / عرض « الخطر » لفتحى الرملى / الكاتب / نوفمبر ١٩٦٢ / ص ١٧٩ .

أما بالنسبة للأسلوب فإن كاتبنا يلح على وجوب وجود انسجام بينه وبين المواقف الموصوفة مفضّلا أن يكون إيحائيا دقيقا طازجا ، وقبل ذلك كله أن يكون صحيحا لغويا . وانطلاقا من هذه السمات نراه ينتقد أسلوب ثروت أباظة فى مواضع من قصته « لقاء هناك » ، حيث «تهبط (هذه المواضع) إلى تقريرية جامدة » تفسد فنية العمل وجماله[١]. وهو كذلك يأخذ على أسلوب حسين رشدى أحمد فى قصته « وداعا إلى الأبد » أنه أسلوب مباشر أقرب للخطب والمقالات ، كما يأخذ عليه أيضا كثرة الأخطاء اللغوية والإملائية والميل إلى التعميم وعدم التحديد واستخدام التعبيرات الشائعة المألوفة بدلا من أن تكون له صبغة خاصة محدّدة تعبر عن شخصية كاتبه [٢]. وعلى عكس ذلك نراه يعجب بأسلوب نجيب محفوظ فى « اللص والكلاب » ذى « اللقطات القصيرة الموحية والتركيز الشديد فى الوصف مع قصر الجمل » متسائلاً : « أين هذا التركيز الشديد فى التعبير من الإسهاب الشديد فى الوصف الذى تكاد تجده فى كل صفحة من صفحات الثلاثية وما قبلها ؟ »[٣] .

ولا يعارض دوارة استخدام العامية حين تلتقط ما لا تستطيع

---

١ - عرض « لقاء هناك » / ص ١٧٨ .

٢ - عرض « وداعا إلى الأبد » / ص ١٨٠ .

٣ - دوارة « اللص والكلاب » عمل ثورى / الكاتب / يونيه ١٩٦٣ / ص ٨٠ . وانظر أيضا رأيه فى أسلوب صالح مرسى فى « زقاق السيد البلطى » فى عرضه لهذه القصة (الكاتب / يوليه ١٩٦٣ / ص ١٩٢) .

الفصحى التقاطه بالسهولة ذاتها كما هو الحال حين تهبط مثلا «اللص والكلاب» إلى لغة العامّة وسبابهم كما يقول . وهو كذلك يمدح الأسلوب الشاعرى فى موضعه . المهم فى الحالتين هو أن يؤدى الأسلوبُ المعنى المطلوبَ أبلغ أداء ويصور الحالة النفسية للشخصية الموصوفة أو المتحدِّثة أصدق تصوير [1]. ولأن العامية ليست مطلوبة لذاتها فإنه يأخذ على إحسان عبد القدوس ما ملأ به قصة « لا أنام » من كلمات أجنبية دون مبرر فنى ، مسمّيا إياها بـ « الفرانكو آراب » [2].

وفى النهاية أعيد ما قلته من قبل من أن داورة ناقد معتدل لا يسمح لميوله السياسية أو الفكرية أن تطغى على أحكامه الأدبية ، كما أنه يتمتع بالصبر وبالرغبة فى تشجيع القصاصين الشبان والأخذ بيدهم بدون تعالم ولا تحذلق . وكذلك يتبدّى فى عروضه النقدية توازن بين الاهتمام بالشكل والانتباه للمضمون وعناية كافية بما فى العمل القصصى الذى ينقده من أساليب فنية جديدة مما يجعل لمقالاته التى أشرت إليها والتى جمعها بعد ذلك فى كتاب أطلق عليه « فى الرواية المصرية » أهمية فى حقل النقد الأدبى أكبر مما ادعاه لها فى مقدمة هذا الكتاب ، إذ ينفى عنها أن تكون لها قيمة تحليلية ، مع أنها فى الواقع لا تقل عن أية مقالات نقدية يتناول فيها غيره من النقاد بالتحليل أعمالاً قصصية .

---

١ ـ انظر مقاله « اللص والكلاب عمل ثورى » الآنف ذكره / ص ٩٤ .

٢ ـ انظر مقاله « بين إحسان وساجان » / ص ١٩٤ ـ ١٩٥ .

٥ ـ أحمد محمد عطية

مارس أحمد محمد عطية النقد القصصى منذ منتصف الستينات على الأقل ناشرا مقالاته وعروضه القصصية فى عدد من المجلات المختلفة فى داخل مصر وخارجها ، كما أنه قد أصدر عددا من الكتب بعضها يعالج النقد القصصى أيضا . وهو ناقد يسارى المعتقد متطرف فى اليسارية، ونقده مثال واضح جدا للنقد الذى يضل عن مهمته وينحرف إلى طرق جانبية ، فقد نشر مثلا فى ١٩٧١ كتابا يقتصر على قصص نجيب محفوظ بعنوان « مع نجيب محفوظ » ، ومع ذلك فعلى مدى هذا الكتاب كله قلما يناقش أعمال نجيب محفوظ من وجهة نظر فنية ، وهو ما ينطبق أيضا على كتابه الآخر المسمّى « البطل الثورى فى الرواية العربية الحديثة » (١٩٧٧) ، الذى يقول فى مقدمته إنه سيتناول قضية البطل الثورى فى الرواية العربية من الناحيتين الأدبية والمضمونية ، إلا أن القارئ ما يلبث أن يجد نفسه وهو يُمْطَر من الغلاف إلى الغلاف بوابل من الشعارات عن الثورة والتمرد والرفض... وهلُمَّ جرًا على أساس ماركسى متطرف . والشيء ذاته نجده فى كتابه « فن الرجل الصغير فى القصة العربية القصيرة » (١٩٧٧) ، مع اهتمام شبه تام بموضوع العمل القصصى من نفس الزاوية الضيقة ، إلى جانب بعض الملاحظات الوجيزة جدا المتناثرة هنا وهناك عن صنعة القصاص الذى يتناول أعماله، وهى ملاحظات تتكرر أحيانا بين فصل وآخر بنفس الألفاظ تقريبا .

وأهم القضايا المضمونية التى تشغل بال أحمد عطية هى قضية «الالتزام» و « البطل الثورى » ، بل إن عناوين بعض كتبه هى فى حد ذاتها دليل ساطع على هذا الاهتمام ، ومنها « الالتزام والثورة فى الأدب العربى الحديث » و « البطل الثورى فى الرواية العربية الحديثة » و « الخوف والشجاعة » (مع آخرين)، فضلا عن كتابه عن « جوركى » . وفى ضوء هذا الاهتمام يمكننا أن نفهم إعجاب عطية العميق بنجيب محفوظ ، وهو إعجاب قائم على أساس أنه كاتب ملتزم بقضايا عصره [1] . ولهذا السبب وأسباب أخرى يؤكد عطية أن محفوظا سوف يظل الأب الحقيقى للقصة العربية ، وهو ما يبين لنا الأهمية البالغة التى يعلقها على « الالتزام ». إن عطية يعلن أنه لم يمر وقت طويل على الحرب العالمية الثانية حتى اتسع المفهوم الستالينى للواقعية الاشتراكية لدرجة أنه أصبح كافيا من الفنان والكاتب أن ينطلق من عدة مواقف أساسية كالإيمان الحرّ بأهداف البروليتاريا ، بغض النظر عن الالتزام بتطبيقات رواد الواقعية الاشتراكية ، ومن ثم ينبغى ألا يحمل الكاتبَ إيمانُه بمستقبل الاشتراكية على تجاهل ما فى المجتمع أثناء الفترة الانتقالية من أخطاء وتناقضات [2] . ومع ذلك فإنه حين التطبيق ينسى ذلك فيما يبدو ، إذ نراه يحمل على القصاصين الذين يصورون الشخصيات التى كانت يوماً ما « أبطالا ثوريين » ثم تحولت تحت تأثير

١ ـ أحمد محمد عطية / مع نجيب محفوظ / منشورات وزارة الثقافة / دمشق / ١٩٧١/ ص ٧ .

٢ ـ المرجع السابق / ص ٣٣ .

الفشل المتلاحق والشعور بالإحباط والسجن والتعذيب إلى شخصيات ضعيفة متشككة يائسة قد نفضت يدها من النشاط الثورى[1]. وبرغم إقرار عطية بأن هذه الشخصيات تمثل حقيقة واقعة فإنه يرى أن على الكاتب الثورى ، حين يتناول شخصية البطل الثورى ، أن يمد بصره إلى المستقبل ويبصر نجاح هذا البطل فى النهاية من خلال المعاناة والمقدرة على التحمل . ويعكس البطل الثورى عند عطية آمال الأمة وتطلعاتها ، ويمثل ما فى مجتمعه من قوى إيجابية[2]. إلا أن عطية للأسف ينسى أن ما نحلم به شيء ، والواقع شيء آخر ، ومن ثم فإذا كان البطل الثورى فى الواقع معرضا لليأس والانتكاس فلا ينبغى تجاهل ذلك ، وإن إبصار النجاح النهائى لقوى الثورة لن يقرب ذلك النجاح إلا إذا عرفنا نقط الضعف فى هذه القوى الثورية حتى نستطيع أن نعالجها ونتجنب أمثالها فى المستقبل ، وإلا عشنا مخدوعين فى أنفسنا وفى القوى التى نعتمد عليها وانتهى بنا الأمر إلى الفشل .

وهذا يتطرق بنا إلى مناقشة مفهوم عطية لما يسميه « البطل الثورى » ، فهذا البطل (كما يقول) صاحب عقيدة تقدمية ويرفض أن يتخلى عن إيمانه بأن المجتمع فى حالة تغير مستمر ، فضلا عن جمعه بين الإيمان والتطبيق بهدف دفع المجتمع للأمام ، وذلك دون أى شعور

---

١ ـ أحمد محمد عطية / البطل الثورى فى الرواية العربية الحديثة / وزارة الثقافة والإرشاد القومى / دمشق / ١٩٧٧ / ص ١٥٥ .

٢ ـ المرجع السابق / ص ١٥٥ ـ ١٥٦ .

باليأس حتى لو كان النشاط الثورى فى حالة انحسار ، كما أنه لا ينظر إلى الخلف مهما يكن بعض جوانب الماضى طيبة . وهو دائما يعمل من أجل الثورة صانعا الثورة تلو الأخرى سعيا وراء إحداث تغييرات أساسية لا لمصلحته هو بل لمصالح الجماهير (١) . كذلك فالبطل الثورى الحقيقى يؤمن بالشعب ، وباستمرار الكفاح ، وبالعلم لا بالتصوف كما يقول (ويقصد بالتصوف الدين . وهذه هى شنشنة الماركسيين والذين يريدون مهاجمة الدين عموماً من غير أن يصرحوا بذلك)، وبالعقل لا بالقلب (٢) . فهذه هى ملامح البطل الثورى عنده، وهى ملامح تتجاهل فى بعض جوانبها الطبيعة البشرية وما يعتريها أحيانا من ضعف وملل. ومع ذلك فإن عطية ينسى أحيانا ، وهو يتحدث عن البطل الثورى فى بعض القصص التى يتناولها بالنقد ، بعض هذه الملامح كما هو الحال عندما يدين بعنف محاولات الفرنسيين ، أثناء احتلالهم للجزائر ، محوَ الثقافة الإسلامية وتحويل المساجد إلى كنائس(٣) . ووجه الغرابة هنا أن يشغل مثلَ هذا الأمر عطيةَ ، وهو الذى يعدّ الإيمان بالعقل لا بالتصوف (أى الدين) من سمات شخصية البطل الثورى . فما الذى يهمه إذن إن بقيت المساجد على حالها أو

---

١ ـ أحمد عطية / مع نجيب محفوظ / ص ٥٠ وانظر « البطل الثورى فى الرواية العربية الحديثة » / ص ٣٢ .

٢ ـ مع نجيب محفوظ / ص [illegible] .

٣ ـ البطل الثورى فى الرواية العربية الحديثة / ص ٣٤ .

تحولت إلى كنائس مادامت المسألة كلها مسألة دينية ؟ كذلك يلح عطية على الطابع العربى والإسلامى لجماهير الشعب الجزائرى ، الذين يرتبط بهم حامد سراج بطل قصة محمد ديب « الدار الكبيرة » والذين يبذل جهده من أجلهم ، على أساس أن هذا الطابع هو الدافع الرئيسى وراء كفاحهم للاستعمار الفرنسى [١] . وهذا أيضا يناقض ما قرره عطية عن البطل الثورى من أنه لا ينظر إلى الوراء مهما تكن بعض جوانب الماضى طيبة ومن أنه يستمسك بالعقل لا بالتصوف (أى الدين). ونفس التناقض يظهر فى اعتباره على طه (أحد أشخاص « القاهرة الجديدة » لنجيب محفوظ) الشخصية التقدمية فى القصة لإيمانه بالعلم لا بالغيب وبالمجتمع لا بالجنة ، على عكس مأمون رضوان (إحدى الشخصيات الرئيسية فى نفس القصة) ، الذى يصفه بأنه رجعى [٢]، ثم فى إعجابه بعد ذلك بهذا الأخير الذى يصفه بأنه الشاب النقى المتدين الذى عبر بصراحة يوم افتتاح الجامعة عن احتقاره لرجال الدولة الذين كانوا موجودين فى ذلك الافتتاح والذى يستمسك استمساكا قويًا بالإسلام والعروبة مؤمنا أن الإسلام هو دين الاشتراكية[٣]. بل إن عطية،

---

١ ـ المرجع السابق / ص ٤٦ ـ ٥٢ . وانظر أيضا (ص ١٠٨) تحليله لإحدى قصص صدقى إسماعيل (الكاتب السورى) وكيف تنبه بطل القصة إلى أن الإسلام هو دين الثورة المستمرة وأنه ينبغى الاستمساك بمبادئ هذا الدين .

٢ ـ مع نجيب محفوظ / ص ٣٦ ـ ٣٧ .

٣ ـ المرجع السابق / ص ١٤٨ ـ ١٤٩ .

فوق ذلك ، يذكر أن على طه نفسه كان يُعْجَب بمأمون رضوان (١) .

وقد مر بنا كيف أن عطية يضع نجيب محفوظ على رأس جميع القصاصين العرب ، وبخاصة أنه (كما يؤكد) هو أول من صور البطل الثورى فى قصصه . ومع ذلك فإنه يخطّىء محفوظا لجعله البطل الثورى فى « القاهرة الجديدة » وفى سائر قصصه بورچوازيا لا من طبقة العمال ولتصويره إياه من الخارج فقط ، وهو عيب يدل على أن محفوظا لا يعرف شيئا عن عالم البطل الثورى كما يقول (٢) ، وذلك رغم إقرار عطية بأن القادة الثوريين (كما صوّرهم محفوظ) هم كذلك فى دنيا الواقع (٣). وهو يلاحظ أيضاً أن البطل الثورى فى القصة العربية ، وليس فى القصة المصرية وحدها ، هو بطل فاشل ، ومن ثم فإن القصة العربية قد عجزت فى رأيه عن تقديم صورة للبطل الثورى المقبل (٤) . إلا أنه برغم ذلك يستثنى شخصية واحدة هى شخصية النديم فى قصة أبو المعاطى أبو النجا « العودة إلى المنفى » ، الذى يقابل عطية بينه وبين چيفارا حتى فى مسألة اللبس والمظهر ، كما هو الحال فى إطلاق النديم لحيته بعد تخفّيه عن أعين السلطات بعد فشل الثورة العرابية وإهماله مظهره وملابسه التى أصبحت متسخة متربة تعج بالحشرات (٥) . وهو

---

١ ـ المرجع السابق / نفس الصفحة .

٢ ـ السابق / ص ٤٤ ٤٥ .

٣ ـ السابق / ص ٤٤ .

٤ ـ البطل الثورى / ص ٢٧٠ .

٥ ـ المرجع السابق / ص ١٣٦ . والطريف أن الكاتب هنا يلمّح من طرف خفى =

يصف النديم بأن عنده بصيرة ثورية نافذة ، إذ كان يهاجم الإقطاع والأغنياء والبورجوازيين، وباختصار كل هؤلاء الذين يكدسون الثروات بينما الجماهير مفلسة شبه عارية (١) . والذى يميز النديم عن بقية زعماء الثورة فى نظر عطية هو أنه كان فقيرا فى الوقت الذى كان هؤلاء ينتمون إلى الطبقة البورجوازية ، وأنه كان ذا وعى طبقى ، وأنه أول من دعا إلى نوع من الاشتراكية الديمقراطية (٢) . كما يثنى على أبو المعاطى أبو النجا لتصويره النديم صُلْباً يرفض المساومة على أهدافه وتنعكس فى شخصيته شخصية مصر ، وذلك كله فى عبارة جميلة مملوءة أملاً وتفاؤلا حتى عندما يتلبد الأفق بالغيوم ويتكاثف الظلام (٣) .

إلا أن تحمس عطية المفرط لطبقة العمال هو تحمس لا ينهض على أساس ، فإن العمال هم قبل كل شىء بشر من البشر . وإنى فى الحقيقة لا أجد أية غرابة فى أن يكون المثقفون على رأس الحركات الثورية ، فإن ثقافتهم تجعلهم أكثر من غيرهم وعيا بأبعاد القضايا السياسية والمشاكل الاجتماعية وأدرى بحلولها . بل إن عطية نفسه يقر بأن العامل يمكن أن يكون سيئا مثل غيره تماماً ، فالعمال فى قصة « النول » لمحمد ديب،

= إلى أن الاهتمام بالملبس والمظهر هو عادة برجوازية ، كما لو كانت القذارة هدفا فى حد ذاتها وليست عيبا ينبغى مكافحته إلا إذا اضطر الإنسان إليه اضطرارا .

١ - أحمد محمد عطية / الالتزام والثورة / ص ٢٥١ - ٢٧٩ .

٢ - البطل الثورى / ص ١١٨ .

٣ - المرجع السابق / ص١٣٥ ، ١٤٤ .

كما يلاحظ عطية ، هم مجرد ثائرين يتكلمون ولا يفعلون [(١)]. ومن ثم فمن المدهش والغريب أن يعزو عطية فشل الثورة العرابية إلى شدة حذر عرابى وتردده وقبوله الحلول الوسط مما يميز أفراد الطبقة البورجوازية الصغيرة كما يقول ، وذلك على عكس النديم ، الذى كان مفلسا ومن ثم لم يكن يشعر بالقلق على أى شىء[(٢)] .

ومن المدهش أيضا أن نرى عطية ، وهو الذى يجعل الالتزام مقياسه فى تصنيف الكُتّاب وتقويم إنتاجهم ، يرحّب بأدب العبث واللامعقول ، إذ لا بد للأدب العربى ، فى رأيه ، من أن يتجدد ويشارك الآداب الأخرى فى سعيها وراء فضّ مغاليق الحياة [(٣)] .

والآن إذا تحولنا إلى آراء عطية فى الصنعة القصصية فسوف نجدها ، كما سبق القول ، لا تشكل إلا جزءا ضئيلا من نقده : فمثلا فى عرضه لقصة مطاع صفدى « ثائر محترف » ، الذى يستغرق ست عشرة صفحة ، لا يوجد إلا فقرة واحدة عن بناء هذه القصة . وفيها يشير ، على وجه إجمالى وبعبارات عامة ، إلى طريقة السرد فيها [(٤)] . ويمكن تفسير هذه الظاهرة بأن عطية ينظر إلى الأدب على أنه نشاط سياسى[(٥)] .

---

١ ـ السابق / ص٦٢ . وانظر رأى النديم السيء فى الجماهير وأنه لا يُعْتَمَد عليها (ص ١٣٣ / ١٣٤) .

٢ ـ السابق / ص ٣٧ .

٣ ـ مع نجيب محفوظ / ص ١٣٢ ـ ١٣٣ .

٤ ـ البطل الثورى / ص ٦٦ .

٥ ـ المرجع السابق / ص ٨ .

بل إنه يذكر صراحةً أنه فى دراسته للبطل الثورى فى قصص نجيب محفوظ ويوسف إدريس قد تناول موضوعات هذه القصص وشخصياتها من وجهة نظر سياسية [١] . وعلى أية حال فإن عطية بوجه عام يرحب بالجديد من طرق السرد وتصوير الشخصية ، وهو يُثْنِى على أى كاتب يستخدم أسلوب تيار الوعى ، والارتداد الزمانى فى سرد الحوادث ، وتعدد الرواة[٢] . وإذا حدث أنْ لَمَسَ ، فى أثناء تناوله لقصةٍ ما ، بعض جوانبها الفنية فإن ذلك يتم عَرَضاً وعلى نحو موجز ولا يتعدى فى كثير من الحالات المناقشةَ النظرية . ومن ذلك أنه يرى أن بيت سبطار فى قصة محمد ديب « الدار الكبيرة » هو رمز للجزائر وأنه لذلك سُمِّىَ « الدار الكبيرة » [٣]. وربما كان هذا البيت فعلا رمزا على الجزائر كما يقول أحمد عطية ، بيد أنه للأسف لا يقدم دليلا على ذلك ظنّا منه أن مجرد قوله هذا هو دليل كاف من شأنه أن يقنعنا بصحة هذا الاستنتاج . ومثل ذلك تقريره أن محفوظا كان من عادته أن يطلق أسماء شخصياته على قصصه تجنبا لصعوبة اختيار عناوين مناسبة لها ، وذلك دون تقديم أى دليل على هذا الحكم [٤]. وربما لا يكون هذا غريبا من

---

١ ـ السابق / ص ١٤ .

٢ ـ السابق / ص ٢١ ، ٦٦ ، ١٨٢ ، ١٨٥ ، ١٩٤ ، ٢٥٥ . وانظر « مع نجيب محفوظ »/ ص ٩٨ ، ١٠١ .

٣ ـ البطل الثورى / ص ٤١ .

٤ ـ مع نجيب محفوظ / ص ١٩٢ ـ ١٩٣ .

كاتب يرى أن أهمية نجيب محفوظ ، بوصفه قصاصا ، تكمن فى مواقفه السياسية [١].

إن عطية ، كما قلت فى أول هذا الفصل ، هو للأسف مثال على الناقد الذى يهمل وظيفته الأساسية ويضل طريقه بعيدا عن الهدف الأصلى للنقد . وفضلا عن ذلك فإن آراءه لا تتسم بسعة الأفق ، كما أنها تعج بكثير من التناقضات .

---

١ ـ المرجع السابق / ص ٨٧ ـ ٨٨ .

الفهرس

رقم الإيداع ٣٠٧١ / ١٩٩٨
الترقيم الدولى
977-5789-15-3